

الصورة الشعرية

عند

طاهر محشري

١٣٣٢ هـ - ١٤٠٧ هـ

دراسة موضوعية فنية

إعداد

فاطمة بنت مسعود قنبر السعوي

المعيرة بقسم اللغة العربية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كِشْفَوْهُ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ
الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ
يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ
وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَلَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾ (النور (٣٥)

إهداء إلى ..

الظلال الوارفة ... العطاء الفياض :

والديّ الكريمين

و

كل القلوب المحبّة من حولي .

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٥ - ٢
الفصل الأول :	
ظاهر زمخشري : السيرة والتراث	١٣٢ - ٦
أولاً : نشأته	١٢ - ٧
ثانياً : أعماله الوظيفية	١٦ - ١٢
ثالثاً : شخصيته	٢٠ - ١٦
رابعاً : ثقافته وموهبته	٧٢ - ٢١
خامساً : أعماله الشعرية	٩١ - ٧٣
سادساً : مكانته	٩٧ - ٩٢
الفصل الثاني :	
الصورة الشعرية	١٤٩ - ٩٨
المبحث الأول : مفهوم الصورة في النقد الحديث	١٣٠ - ٩٩
المبحث الثاني : الصورة أداة للتعبير الشعري	١٤٩ - ١٣١
الفصل الثالث :	
أنواع الصورة عند الزمخشري	٣١٩ - ١٥٠
صور مفردة ولوحات	١٧٦ - ١٥١
صور تقليدية وأخرى مبتكرة	٢٢٩ - ١٧٧
صور متقابلة	٢٤٨ - ٢٣٠
صور من التراث :	
أولاً : صور من التراث الديني	٢٧٦ - ٢٤٩

الموضوع الصفحة

- ثانياً : صور من التراث الشعبي ٢٧٧ - ٢٩٥
 صور تاريخية ٢٩٦ - ٣٠١
 صور أثرية تتكرر ٣٠٢ - ٣١٩

الفصل الرابع :

وسائل تشكيل الصورة عند الزمخشري ٣٢٠ - ٤٤٧

أولاً : وسائل تقليدية :

- التشبيه ٣٢٢ - ٣٥٥
 الاستعارة ٣٥٦ - ٣٧١
 الاستعارة والتشبيه وفاعلية الصورة ٣٧٢ - ٣٨٧
 الكناية ٣٨٨ - ٣٩٦

ثانياً : وسائل حديثة :

- التشخيص والتجسيد والتجسيم ٣٩٧ - ٤٢٢
 الرسم بالكلمات ٤٢٣ - ٤٣٥
 الرمز وتراسل الحواس ٤٣٦ - ٤٤٧

الفصل الخامس :

عناصر الصورة عند الزمخشري ومصادرها ٤٤٨ - ٥١٩

المبحث الأول : عناصر الصورة ٤٤٩ - ٤٧٤

المبحث الثاني : منابع الصورة :

- أ - الطبيعة ٤٧٥ - ٤٩٦
 ب - الإنسان ٤٩٧ - ٥٠٤
 ج - التراث الديني والشعبي ٥٠٥ - ٥١٤
 د - الخيال ٥١٥ - ٥١٩

الموضوع	الصفحة
الفصل السادس :	
صور الزمخشري في ميزان النقد	٥٢٠ - ٥٦٣
المبحث الأول : قيمة الصورة ودورها في شعر الزمخشري	٥٢١ - ٥٤٢
المبحث الثاني : عيوب الصورة عند الزمخشري	٥٤٣ - ٥٦٣
الخاتمة	٥٦٤ - ٥٦٧
فهرس المصادر والمراجع	٥٦٨ - ٥٨٣



المقدمة



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين ، الرحمن الرحيم ، مالك يوم الدين . والصلاة والسلام على الهادي الأمين ، المبلغ عن ربه ديناً حنيفاً يعمر القلوب :

﴿ قُلْ إِنْ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾ (١) لا شريك له وَيَذَلِكَ أَمْرٌ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ ﴾ [الأنعام ١٦٢ - ١٦٣] .

وعلماً منيراً يبصر العقول :

﴿ وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْماً ﴾ [طه ١١٤] .

وبعد ...

محمد بن عبد الله ﷺ .

فإن من جليل نعم الله عز وجل أن هياً للجزيرة العربية صفحة عظيمة أخرى تُجمع إلى صفحات قبلها شهدها التاريخ العربي ، فقيض للقلب النابض منها - والذي يشغله البلد المعطاء المملكة العربية السعودية - الملك عبد العزيز بن عبد الرحمن آل سعود يرحمه الله حاكماً جليلاً أخذ بالأيدي ، وارتنقى بالعقول ، محدثاً هضة قوية شملت شتى الجوانب والمجالات : فقهاً وسياسةً واقتصاداً وفكراً وأدباً ، والدفع أبناء البلد - على إثرها - يمدون أبصارهم إلى مناهل العلم وروافد الثقافة أينما كانت ، ويسعون جاهدين في سبيل الارتقاء بفكر هذا الوطن إلى مصاف البلاد المتقدمة .

وكان طاهر عبد الرحمن زمخشري أحد أعلام هذه الفئة الطموح من أبناء المملكة ، حيث مضى في الاستقاء لفكره ومن ثم لشاعريته من تلك الروافد ، مضيفاً ما تزود به من فنون العلم إلى قاعدة صلبة صنعتها له معاهد الفلاح ذات الشان والريادة في التعليم والتثقيف في المملكة .

ولأن الحجاز فتح أبوابه منذ أوائل قمضته الحديثة لشقى المؤثرات الأدبية الخارجية كالأدب المهجري ، والأدب المصري ممثلاً في جماعتي الديوان وأبولو ، وغير ذلك من المؤثرات ، فقد كان ذلك أدعى لسرعة الاتصال وقرب التناول ، وجاء من أثر ذلك سريان قوي لتأثير تلك الروافد في جميع عناصر أدبه ، وعلى رأسها عنصر الصورة الشعرية الذي يُعدّ واجهة حساسة عاكسة لمختلف التغيرات والتيارات ، وفي الوقت ذاته ركناً مهماً من أركان العمل الأدبي تنداعى جميع عناصر القصيدة للتأثر بما يؤثر فيه من العوامل ، إذ هو في أوجز ما يمكن أن يُقال عنه : يشكّل مع الموسيقى - بمعناها الاصطلاحي - « حدود الشعر الحقيقية التي نقف عندها لنقول : ذلك هو الشعر »^(١) .

(١) قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر - د. إخلاص فخري عمارة - ص ١٦٦ .

ومن منطلق المكانة التي يحتلها طاهر زمخشري بين الشعراء بعاملي غزارة الإنتاج وتميزه ، والأهمية التي تمتلكها الصورة بكونها عنصر أساسياً في بناء القصيدة وإليها يُنَاط التمايز بين الشعراء ، والتفات الزمخشري إلى هذه الأهمية إلى حد الشغف ، بحيث لم تخل قصيدة من قصائده من لون تصويري لافت . من أجل ذلك كله ، جاءت هذه الدراسة لتسلط الضوء على جملة من دوافع هذه الالتفاتة وخصائصها عند شاعرنا ، مضيئة لما سبقها من الدراسات التي تناولت شعره عامة ووقفت عند مرحلة زمنية معينة أو اكتفت بعدد من دواوينه الشعرية .

ثم هي تؤدي ذلك في تفان صادق لتحقيق هدفٍ أجلّ وغايةٍ أسمى هي خدمة الأدب الرفيع في المملكة العربية السعودية ، والذي لم يحظَ من العناية بما هو أهل له باعتباراه أدباً حديث النشأة .

وهذه الإشارة إلى محاولة استكمال تلك الدراسات وتجاوزها ، لم تأت من قبيل المجازفة بالعبارات والأحكام ، إذ شاب تلك الدراسات بالفعل قصورٌ في تناول جانب الصورة ، فجاءت دراسة الدكتور عبد الرحمن الأنصاري في كتابه المنعوت " ظاهرة الهروب في أغاريد الصحراء " - وهي رسالة ماجستير أعدها في جامعة القاهرة وطُبعت بمكة عام ١٩٦٠ م - معالجةً خالصةً لظاهرة الهروب عند شاعرنا ، وعبر أحد دواوينه وهو " أغاريد الصحراء " ، يبين فيها أولاً دواعي هروبه ، ثم انتقل للحديث عن هروبه إلى الطبيعة وانتهائه إلى اللجوء لله عز وجل .

أما الصورة الفنية فلم تحظَ في دراسته باهتمام ، وإذا ما عرض لها ألمح إليها سريعاً ثم انصرف عنها بمثل قوله : « صورة رائعة ، وعلى كل فليس من اختصاصنا معالجة الصورة الفنية لدى الشاعر » .

وما قيل عن دراسة الأنصاري يقال عن كتاب : (طاهر زمخشري: شعره وحياته) ، الذي أعده الأستاذ : عبد الله عبد الخالق مصطفى ، فهو كتابٌ غني فيه المؤلف بالوقوف على معالم الحداثة والتجديد في شعر الشاعر من خلال جملة من الموازنات بين نماذج من شعره وشعر بعض شعراء المدارس الحديثة . أما الصورة فقد بدت خيلاً شاحباً في فصل قصير أشار فيه الدارس إلى عنصر الخيال إشارةً سريعةً ينقصها التآني .

وفيما يمكن أن يعدّ أفضل الدراسات التي ظفرتُ بها حول الشاعر طاهر زمخشري ، وأعني بذلك رسالة ماجستير بعنوان " شعر طاهر زمخشري " ، قدّمتها الباحثة : مريم سعود أبو بشيت لكلية آداب القاهرة عام ١٩٨٨ م ، كانت الصورة جانباً ضمن جوانب متعددة توزّع جهد الدراسة عليها ، منها : اللغة ، والموسيقى ، وبناء القصيدة ، إضافةً إلى ما أسمته " طبيعة المضامين " وتعني بها موضوعات شعره . ومع أن دراستها

سارت على نحو جيد يخدم الصورة عند شاعرنا ، إلا أنها نحتت كثيراً من الجوانب والخصائص التي ما تزال صورُ الزمخشري غنيةً بها ، لاسيما وأنها - أي الدراسة - ركزت جهودها على تناول الصورة من منظور بلاغي فيه التشبيه والمجاز بشقيه وكذلك البديع .

وينطبق ذلك على سائر ما قُدم عن شعر طاهر الزمخشري من كتب أو مقالات ، الأمر الذي دفعني بقوة إلى الاتجاه نحو أفراد الصورة عنده بهذه الدراسة ، وبذل الجهد للإتيان فيها - بتوفيق من الله - بما يتعمقُ النظرُ في هذه الخاصية الفنية لديه من خلال جميع دواوينه ، وعلى قدر أكبر من التنوع والشمول والسعة ، وفق منهج تكاملي يراقب بحرص النظريات المعاصرة حول فن التصوير الشعري ، فيعنى بدراسة ما حصل للصورة عند الزمخشري من تطوّر وخاصةً في الجوانب الفنية ، مستقيماً كل ما توصّل إليه من أحكام ، من نصوص الشاعر بعد تأملها واستقرائها ، ثم يخرجها إخراجاً جريئاً يبرزها للعيان ، ويلور أبعادها بوضوح .

وس يظهر ذلك - بإذن الله - على ضوء التخطيط التالي لسير البحث :

- يبدأ البحث أولاً بفصل تمهيدي وعنوانه :

طاهر زمخشري : السيرة والتراث

وفيه تأتي الدراسة على مجموعة من النقاط ، هي على الترتيب : نشأته ، وأعماله الوظيفية ، شخصيته ، ثقافته وموهبته ، أعماله الشعرية ، مكانته .

- يلي هذا الفصل فصل ثان بعنوان :

الصورة الشعرية . ويقع في مبحثين ، هما :

المبحث الأول : مفهوم الصورة في النقد الحديث .

المبحث الثاني : الصورة أداة للتعبير الشعري .

ويشكّل مبحثاً هذا الفصل مدخلاً للولوج إلى ميدانِ صورِ الزمخشري ، فعلى القاعدة التي يؤسسانها والمفاهيم التي يحددانها بشأن الصورة ، تنطلق الدراسة بأكملها في التطبيق والمعايرة - ضمناً - على شعر الزمخشري .

وقد تُلاحظ كثرة النصوص وتتابع الاقتباسات في هذا الفصل من الدراسة على الأخص ، ويرجع ذلك إلى كون مصطلح الصورة من أكثر المصطلحات النقدية إثارة للخلاف وتنوعاً في المفهوم والتعريف ، وقد دفعتني الأمانة العلمية إلى الحرص على الاستشهادات وعزو الأقوال حتى وإن لم أوردّها نصاً .

- يأتي بعد ذلك أربعة فصول غيّت بدراسة الصورة عند الزمخشري تحديداً ،

وهي :

الفصل الثالث : أنواع الصورة عند الزمخشري : ويتبع هذا الفصل الأشكال والأنماط والمضامين التي ظهرت صور الشاعر ممثلة لها ، كأن يتبين نوع الصورة في كونها مفردة أو لوحة ، ومن حيث أنها تقليدية أو مبتكرة ، ويكشف عن التقابل والتضاد في بعضها ، وعن البعد التراثي في بعضها الثاني ، وعن سمة التكرار في بعضها الثالث ... وهكذا .

الفصل الرابع : ووضع هذا للبحث في : وسائل تشكيل الصورة عند الزمخشري :

وتحدد مساره في شقين من الوسائل ، هما :

أولاً : وسائل تقليدية : وتشمل التشبيه والاستعارة والكناية .

ثانياً : وسائل حديثة : وتتناول :

• التشخيص والتجسيد والتجسيم .

• الرسم بالكلمات .

• الرمز وتراسل الحواس .

الفصل الخامس : عناصر الصورة عند الزمخشري ومصادرها . وفيه مبحثان :

المبحث الأول : عناصر الصورة : والحديث فيه عن عنصر اللون ، والحركة ، والصوت ، والرائحة .

المبحث الثاني : منابع الصورة ومصادرها من طبيعة ، وإنسان ، وتراث (شعبي

وديني) ، وكذلك الخيال .

الفصل السادس : صور الزمخشري في ميزان النقد . وفيه مبحثان :

أما المبحث الأول ، فيدور حول : قيمة الصورة ودورها في شعر الزمخشري .

وأما الثاني فيعنى بعيوب الصورة عند الشاعر .

ثم تختتم الدراسة مسيرتها بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها ، يليها ثبت

لأهم المصادر والمراجع ، ثم ملخص للرسالة باللغتين العربية والإنجليزية .

أولاً: نشأته^(١) :

ولد طاهر عبد الرحمن محمد زمخشري بمكة المكرمة يوم الخميس - السابع والعشرين من شهر رجب عام ألف وثلاثمائة واثنين وثلاثين للهجرة ، الموافق لعام ألف وتسعمائة وأربعة عشر للميلاد ، ونشأ في بيئة فقيرة ، إذ كان والده عاملاً بالحكمة الشرعية بمكة، فكانت تلك النشأة مجلوها ومرهاً هاجساً يلزمه على مدى أكثر من ستين عاماً ، وعنها يقول : « ولا أنسى طفولتي الشقية التي تحدت فيها الجوع ، وانتصرت بها على الفقر ، هذه الطفولة كانت المدرسة التي تعلّمت فيها الحب وأرضعتني الحنان وجعلتني أطمح بكثير من السمات الحسنة والتي منها التسامح ، والتسامح الذي لا حدود له، وإن من هذه السمات القدرة على احتمال الأذى »^(٢) .

ولم تحلْ طفولة الشاعر البائسة دون التحاقه بمدرسة الفلاح الأهلية التي أدت دوراً رائداً في حقل التعليم بالمملكة منذ بداية العهد السعودي و" هيأت للبلاد خيرة الرجال المثقفين، وطلابها كانوا المادة الرئيسة التي اعتمدت عليها المملكة في نهضتها »^(٣) .

واستطاع أن ينال شهادتها النهائية عام ألف وثلاثمائة وأربعين للهجرة الموافق لعام ألف وتسعمائة وثلاثين للميلاد ، وهي شهادة عالية آنذاك تتيح لحاملها التدريس في المسجد الحرام ، وفق ما ذكره في قوله :

(١) طاهر زمخشري: حياته وشعره/ عبد الله عبد الخالق مصطفى (مدرس الأدب العربي) - مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي (دون تاريخ) ص ٦٣ وما بعدها . وانظر (شعراء من أرض عبق) - محمد العيد الخطراوي - منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي ج ١ ص ٢٤٦ وما بعدها ، الفاسانزون بالجائزة لعام ١٤٠٤ هـ - صادر عن الأمانة العامة لجائزة الدولة التقديرية في الأدب - الرياض - ١٤٠٤ هـ - ص ٦٩ وما بعدها ، (أدباء سعوديون) : ترجمات شاملة لسبعة وعشرين أديباً - تأليف : د . مصطفى إبراهيم حسين - دار الرفاعي للنشر والطباعة - ط ١ (١٤١٤هـ - ١٩٩٤م) ص ٢٢٥ وما بعدها ، وغير ذلك .

(٢) صحيفة البلاد العدد ٨٤٠٠ (رحلة إلى الموت) رقم (٤) - الحلقة السادسة - طاهر زمخشري (١ / ٣ / ١٤٠٧ هـ - ٣ / ١١ / ١٩٨٦ م) ص ٦ .

(٣) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية / بكري شيخ أمين - دار العلم للملايين ، بيروت - ط ٤ - ١٩٨٥ م ص ١٥١ .

« ... في ذلك الوقت الذي يباح فيه خزيج الفلاح التدريس في المسجد الحرام لأن شهادة الفلاح في تلك الأيام تساوي خزيج الأزهر الشريف ودار العلوم بمصر »^(١) .

وبعد إنهاء دراسته ، دخل الزمخشري غمار الحياة الزوجية ، إذ غادر إلى المدينة قاصداً أمه التي انفصلت عن والده وهو بعد في السابعة أو الثامنة من عمره ، وهناك تزوج من ابنة خاله^(٢) التي ساندته على تحمل أعباء الحياة وتقاسمت معه أفراحها وأتراحها ، يحدوها إيمانها العظيم بأن الزواج أعظم شركة يقيمها الإنسان ، الإيمان الذي جعلها أهلاً لامتحان رفيق دربها وتغنيه بدورها في قوله مخاطباً ابنته إبتسام :

« لم أكن وحدي آنذاك في مفترق الطريق أعاني ما أعاني .. بل كان معي شريكة حياتي ورفيقتي في الكفاح : والدتك يرحمها الله ، التي كانت أقدر مني على احتمال الكارثة متى ثار إعصارها ، ولم أكن أعز بقدرتها هذه وحدها بل كانت فوق ذلك المشجع الذي يدفعني إلى السير كلما تعثرت بي الخطى وهصرني الألم وعصفت بي الشجون »^(٣) .

و حين أهدقت بالشاعر الهموم وضيق عليه الأيام خناقتها فاضطرته إلى الاغتراب عن الوطن ، ترك هذه الزوجة تنوء بمسؤوليات أسرة كاملة ، فلم تفل الأعباء من عزمها أو تغير من وفائها ودعمها ، بل كانت تبعث إليه بكلمات ملؤها التفاؤل والأمل قائلة له : « ابتسم للحياة » . ولكن :

تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن.

(١) هكذا وردت العبارة في صحيفة البلاد/ رحلة إلى الموت رقم (٤) / الحلقة السادسة - ص ٦ ، ويمكن تقدير المحذوف منها بـ " شهادة خزيج الأزهر ... " ولعل الشاعر يقصد المعاهد الثانوية الأزهرية ومدرسة دار العلوم قبل أن تفتح كلية تابعة للجامعة .

(٢) انظر (شعر طاهر زمخشري : ١٩١٤م - ١٩٨٧م) - رسالة ماجستير مخطوطة ، إعداد : مريم سعود أبو بشيت - عام ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م - ص ١٠ .

(٣) من تقديم ديوان (عودة الغريب) / مج النيل مطبوعات قامة - ط ١ ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م - جدة ، ص ٦٠٥ .

إذ تشاء إرادة الحكيم أن ينال الكفاح المضني من صحة هذه الزوجة الوفية وتذهب نضرتها في مرض عضال ألم بها، فتكون حالها هذه مفاجأة مريرة لشاعرنا حملتها المقادير في غمرة فرحته بديوانه الأول وعودته إلى الوطن، وهو ما بدا من قوله :

« لم أكد أعود إلى الوطن وفي يدي ديواني الأول...، حتى وجدتها تقاوم العلة وتصارع الداء »^(١) . وعندما سأل الطبيب عن علتها التي ألفت صباها « أرسل آهة طويلة وأردف بقوله : إنها علة السلال »^(٢) ، ولم يمهله المرض طويلاً ، إذ افترستها يد النون لتتركه وحيداً مع أربعة من الأولاد ، صبي - هو الدكتور فؤاد كبير الأطباء بمستشفى الولادة بمجدة حالياً - وثلاث بنات لم تتخطَ صغراهن حولها الأول حين فارقت أمها الحياة . وفي خضم هذه الآلام مضى يكيها:

هي في أكفانها نائمة أنا الساهر وحدي للأنين
لو تقاسمنا الردى من يومها كنت في قبري بين النائمين^(٣)
ويقول لابنته : « لا يكاد يقع بصري عليك وأنا في مفترق الطريق حتى أسمع صدى صوتها الناعم ... وهو يدغدغ إحساسي ومشاعري لعبارتها : ابتسم للحياة »^(٤) .

وعلى ما نلمسه في هذه العبارات من صدق العاطفة وحرارة الانفعال وتدفق الوجدان إلا أن بعض المراجع تذهب إلى أن الشاعر غلق فتاة من بيئة عالية ، وبادها الحب قبل وفاة زوجته ، فكان هذا الأمر سبباً في انطلاقة الشاعر وإثارة وجدانه ، وأن مما زاد انفعالاته تأججاً واضطراباً بعد موت زوجته، موت محبوبته في العام نفسه^(٥) . ولعل من دوافع تصوّر مثل هذه العلاقة في حياة الشاعر ما يشير إلى وجودها في بعض

(١) المصدر نفسه - ص ٦٠٥ .

(٢) من تقديم قصيدة " صبرا " - مج النيل - ص ٢٧٧ ، والسّل أو السّلال : مرض صدري ينتشر عادة في الأوساط الفقيرة حيث لا تتوافر ظروف صحية للمعيشة ويعاني السكان من سوء التغذية.

(٣) من قصيدة " بعد عام " - مج النيل - ص ٢٨٥ .

(٤) من تقديم ديوان (عودة الغريب) - مج النيل - ص ٦٠٥ .

(٥) انظر كتاب (طاهر زمخشري: حياته وشعره) - ص ٦٤ ، (و ظاهرة الهروب في أغاريد الصحراء) - للشاعر طاهر زمخشري - عبد الرحمن الطيب الأنصاري - منشورات دار المنهل ص ١٦ ، ١٧ .

أشعاره : ففي قصيدة (الجمال المحجّب) يصرّح بحبه في اعتراف يهديه إلى أحد أصدقائه، حيث يقول : « في ضاحية من ضواحي الطائف... جلست بجانب الصديق الأستاذ الشاعر / عبد الله الغاطي أبته خاطري وأشجاني فإذا به أذن صاغية وقلب خفاق فأليه أهدي هذه القصيدة :

تعلّقتها لم أدر ما لذّة الرضا وأغرب ما يسبي الجمال المحجّب
أراها خيالاً يسكبُ النور والهوى كالحان معزافٍ يننّ ويطرّب^(١)
ونجده في موضع آخر يشير إلى موتها الذي أذاب فؤاده فيقول : « إليها .. إلى التي ملأت حياتي شعراً وجباً ثم خطفها الموت » ومن شعره في ذلك :

هي كانت لي الأمانى عذاباً ولعيني قرةً وضياءً
هي كانت صفو الحياة لنفسٍ لم تعد ترتجي الرضا واللقاءً
هي كانت لي الخيال الموشى زاده طهرها العفيف صفاءً
هي كانت لي النعيم المرجى فأضاع المنون مني الرجاء^(٢)

ويذهب الدكتور عبد الرحمن الأنصاري إلى إثبات هذا الحب بأمرين ، أحدهما ما ذكرته سابقاً ، وهو ما عبّر عنه بقوله : « أبيات امتلأ بها ديوان الشاعر- أي أغاريد الصحراء موضع دراسته - منها قوله من قصيدة " شعل " :

ينبغي طيف فاتنةٍ شفيف ضيائها الحلال^(٣)

والآخر مجالسته للشاعر ومصارحة هذا الأخير له بذلك الحب ، وحول هذا يقول : « أما الحقيقة التي كشفها لي الشاعر والتي كنت أجهلها تماماً فهي أنه كان ضحية حب حقيقي كان يجتمع فيه مع حبيبته على طهر وصفاء ، وفقد في يوم ما هذا الحبيب ، أفقده إياه الموت ... فانصدع قلبه فبكى واستبكى كما يقولون^(٤) .

• • •

(١) من قصيدة (الجمال المحجّب) - مج النيل - ص ٣٢٩ .

(٢) من قصيدة " إليها " - مج النيل - ص ٢٩١ .

(٣) (ظاهرة الهروب في أغاريد الصحراء) - ص ١٦ ، والبيت في مج النيل - ص ٤١٣

(٤) المرجع نفسه - ص ١٧ .

وقد تضافرت مشاعر الألم وفيض أحاسيس القلق عند الزمخشري ، مع ما عاناه من داء الفشل الكلوي الذي ألم به وأقعده على السرير الأبيض مدداً طويلة ، فحملاه على جناح السفر إلى عدد من البلدان العربية أولها مصر ثم لبنان ثم تونس فالأردن ، وبعد ذلك خصّ المغرب بزيارة واحدة ثم عاد إلى مصر ومنها إلى تونس^(١).

وفي مصر التي قصدتها للعلاج أصدر ديوانه الأول : "أحلام الربيع" ، وهو "أول ديوان شعر حجازي يطبع في عصرنا الحاضر"^(٢) ، وكان صاحبُه الشاعر الأول الذي تجاوز نتاجه الحدود إلى العالم الخارجي ، وقد لقي الديوان احتفاءً من زعماء الأدب في مصر التي عشقها الزمخشري ، وتغنى بعشقها كلما لاح ذكرها في مناسبة أو موقف ، مؤكداً مكانتها في نفسه بمثل قوله : " مصر الحبيبة التي قبل لي عنها قبل أكثر من خمسة عشر عاماً مضت ... إنني قطرة تذوب في كأسها ... والحقيقة أنها كأس تمدني بالرواء والخصب وفي روايتها الخضر عشت أياماً حافلة بالذكريات السعيدة ، ولن أنسى أنها أكرمتني وزادت على ذلك فكرمتني"^(٣) تكريماً سيبقى أثره الجميل في نفسي ما حييت^(٤).

• • •

وبعد مسيرة مضيئة مرهقة مع الألم والمرض أجرى خلالها الشاعر سبع عمليات جراحية^(٥) وحفّته يد الوطن بعطفها وعونها، فسافر في رحلات علاجية إلى بريطانيا وأمريكا على نفقة خادم الحرمين الشريفين ، انتهى مطاف الحياة بشاعرنا يوم الجمعة الثاني من شهر شوال عام ألف وأربعمائة وسبعة للهجرة (١٤٠٧هـ) - الموافق للتاسع

(١) راجع (طاهر زمخشري: حياته وشعره) - ص ٦٥ .

(٢) من مقدمة (أحلام الربيع) بقلم أحمد عبد الغفور عطار ، مج النيل - ص ١٧ .

(٣) لم يشر الشاعر إلى نوع التكريم الذي حظي به في مصر .

(٤) من مقدمة ديوان (على الضفاف) ، مجموعة النيل - ص ٤٦٨ .

(٥) انظر نظرات في الأدب السعودي الحديث - راضي صدوق - دار طويق للطباعة والتشتر

والعشرين من شهر مايو عام ألف وتسعمائة وسبعة وثمانين (١٩٨٧م)، ودفن بمقابر المعلاة في مسقط رأسه مكة، فجلّ الخطب على العديد من شعراء الوطن حتى شغلوا به عما سواه اشتغالا نلمسه في قول أحدهم - وكان بصدد الاحتفال بتكريم زميل له : « ... وأجلّنا ما قلنا في تلك المناسبة إلى ما بعد رمضان ، فإذا بنا نُداهم بموت الصديق الوفي الصدوق الشاعر الأستاذ طاهر زمخشري رحمه الله ، فما ارتضى^(١) لطبع أن تتسوّ حائطه ونعدّي ما أصابنا من كَلَمٍ وقَضَض فوجب الكلام في رثائه^(٢) . وكان ممن رثاه اعترافا له بالفضل في الأدب واعتزازا بحبه لهذا البلد ، الشاعر عبدالرحمن عشناوي في قصيدته " دَفنَ العدم " ، إذ يقول :

أما ترى طاهر الخضراء كيف مضى كأنه ما مشى يوما على قدم
يا كومة الفحم نور الحبّ مؤتلق قد يخرج النور من بوابة الفحم
ما قيمة الناس إلا في مشاعرهم وفي ترفعهم عن موطن التهم^(٣)

• • •

ثانيا : أعماله الوظيفية :

بالرغم من الحزن والأسى الذي صبغ حياة الزمخشري فإنه ظل نبزاً للعزيمة القوية والإرادة الصلدة ، فكان في زخم الأحداث الجسام التي تناوشته شعلة متقدة من الحماس والطموح إلى الارتقاء ، والتطلع إلى الحياة الأفضل ، وكان كما يقول : " كفراشة التور^(٤) التي لا تهدأ ، مما هيأه للريادة في كثير من المجالات التي خاضها .

(١) يبدو التعبير مضطربا ولعل سبب اضطرابه خطأ مطبعي .

(٢) من كلمة لأبي تراب الظاهري في تكريم الشاعر (محمود عارف) / (المحاضرات) - النادي الأدبي الثقافي بجدة - المجلد السادس (١٤٠٩/١/١هـ) - ص ٥٩٨ ، وقد سعت للحصول على المثلثة من قائلها الذي أكد لي أنها مخطوطة عنده لم تنشر في ديوان أو غيره ، لكنني لم أتمكن من بلغي .

(٣) مجلة المنهل ع ٢٦٤ - السنة - ٥٤ المجلد ٤٩ - ذو الحجة ١٤٠٨هـ - يوليو و أغسطس

١٩٨٨م - مقال بعنوان (الزمخشري فقيه الشعر والكلمة) فتحي الدويك - ص ١٨٢ . هذا والمرثية لا تعدو الأبيات المذكورة ، كما أنها لم تحظ بالتسجيل والتدوين في أي من دواوين الشاعر

المطبوعة أو المخطوطة طبقاً لما عرفت من شقيق الشاعر .

(٤) صحيفة البلاد - رحلة إلى الموت - رقم (٤) - ص ٦ .

بعد تخرجه في مدرسة الفلاح عام ألف وثلاثمائة وتسعة وأربعين للهجرة (١٣٤٩هـ) ، تطّلع شاعرنا لأن يكون أحد مبعوثي المدرسة إلى الخارج كي يكمل دراسته - لا سيما وهو الطالب النابه المتفوق - غير أن ذلك لم يكن له في ظل ظروف القاهرة هصرت أمله ودفعت به إلى ميدان العمل لمواجهة قسوة المعيشة^(١) ، فتقلّب في وظائف عدة كان أولها تعيينه كاتباً مؤقتاً في إحصاء النفوس، ثم انتقل إلى المطبعة الأميرية بمكة وشغل وظيفة كاتب إدارة ، ومنها انتقل إلى المدينة المنورة حيث عمل أستاذاً بمدرسة دار الأيتام وكان أحد مؤسسيها .

ولأن للشاعر أحلامه في الحياة المريحة وفي بعض الترف ، فقد حاول زيادة دخله عن طريق مزاولة عملٍ بعد الظهور إلى جانب عمله الصباحي في المدرسة ، لكن مساعيه ذهبت أدراج الرياح^(٢) .

ومن المدينة المنورة عاد إلى مكة المكرمة ، فعمل مجدداً في المطبعة الأميرية ثم انتقل إلى أمانة العاصمة سكرتيراً إدارياً لمجلس إدارة الأمانة ، ومنها إلى الرياض سكرتيراً لأمانة الخرج، وعاد منها إلى أمانة العاصمة بمكة ثم إلى المطبعة الأميرية مرةً ثالثة ، فمصححاً بجريدة "أم القرى" حين انضمت إلى هذه المطبعة ، وعمل بعد ذلك سكرتيراً بديوان الجمارك بوزارة المالية ، وانتهى به المطاف للعمل في (مديرية الإذاعة) - وهي الإذاعة السعودية كما كانت تسمى قديماً - مواكباً نشأتها حين كانت حجرة واحدة في " قلعة جبل هندي " عام ألف وثلاثمائة وتسعة وستين للهجرة ، وكانت آخر وظائفه الإذاعية " مراقب عام برامج " .

ويبين الزمخشري أهمية عمله بمقلين ، هما: التصحيح بالمطبعة الأميرية والعمل بالإذاعة . يقول : « إذا كان لي تاريخ أدبي ، فهو إبان عملي بالمطبعة الأميرية ومصححاً لجريدة " أم القرى " ، ثم عملي بالإذاعة التي قدمت فيها مختلف البرامج الثقافية »^(٣) .

(١) (شعر طاهر زمخشري) - ص ٩ .

(٢) المرجع السابق - ص ١١ .

(٣) الفائزون بالجائزة / ص ٧٠ .

وقد كان عمل الزمخشري الإذاعي مفخرة حقاً ، ودليلاً حياً على ماله من نشاطٍ وسعي دؤوب، حيث قدم برامج إذاعية هادفة كان منها: برنامج الأسرة ، روضة المساء، يوم جديد ، قصص قصيرة ، مع الأصيل^(١) ، شعر وموسيقى ، جريدة المساء. وكلها عناوين تشي باهتمام الشاعر الأدبي من خلال عمله الإذاعي . أضف إلى ما سبق، إحرازه قصب السبق في الاهتمام بالطفولة^(٢) حين تحدث عنها في حلقات برنامج يومي أسهم في تقديمه فريق من الأدباء والمفكرين من أمثال محمد حسن فقي ، حسن عبد الله قرشي ، أحمد زكي يماني^(٣) ، عبد العزيز الرفاعي^(٤) ، عزيز ضياء^(٥) ، وغيرهم كثير ، في سلسلة حلقات " القافلة تسير " فتحدث عن: المكتبات ، وحدائق الأطفال التي يتعين تزويدها وتجهيزها بمختلف وسائل التسلية والهوايات ليجد كل طفلٍ هوايته التي يمارسها في جوٍّ يحس بأنه جوّه^(٦) . كما قدم الزمخشري العديد من المواهب التي

(١) تشابه عنوان هذا البرنامج مع عنوان كتاب أصدره الشاعر ولم يبين فيه إن كان هو الحلقات التي أذيعت أو كتابات أخرى .

(٢) يذكر الزمخشري أن أول من قدم برنامجاً للأطفال هو جميل خطاب الذي حمل لقب " بابا خطاب " ، غير أن الأخير لم يحظ بما لشاعرنا من مكانة في عالم الأطفال لأسباب أو لأخرى . انظر مجلة الفصيل ع (١٢١ - ١٢٣) - السنة ١١ - مجلد ٢٥ - رجب ١٤٠٧ هـ - مارس ١٩٨٧ م - مقال بعنوان (طاهر زمخشري : عصفور الشعر) إعداد المجلة - ص ٥٣ .

(٣) ولد بمكة المكرمة عام ١٣٤٩ هـ ، وتلقى علومه الابتدائية ثم انتقل إلى مدرسة تحضير البعثات بمكة وابتعث بعدها إلى مصر ملتحقاً بكلية الحقوق ، وحصل من بعد على درجة الماجستير من أمريكا ، ثم تنقل في عدد من المناصب بالملكة . من مؤلفاته " الشريعة الإسلامية ومشكلات العصر " . (انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً - أحمد سعيد بن سلم - من إصدارات نادي المدينة الأدبي - ط ١ ١٤١٢ هـ - القسم الثالث - ص ٣١٠) .

(٤) وُلِد في أملج عام ١٣٤١ هـ ، وتعلم في مكة حيث درس في المعهد العلمي السعودي ، عمل في بعض الوظائف الحكومية ، وشارك في بعض المؤتمرات الأدبية . وهو من كبار المؤلفين والشعراء وإن كان لا ينشر الكثير من شعره . (انظر السابق - القسم الأول - ص ٤٠٨) .

(٥) وُلِد في المدينة المنورة عام ١٣٣٢ هـ ، وتلقى علومه في المدرسة الراقية الهاشمية ثم مدرسة الصحة ثم جامعة بيروت الأمريكية ، عمل بعض الوقت في مدرسة النجاح بالمدينة وفي بعض الوظائف الحكومية الأخرى ثم تفرَّغ للأدب . (انظر السابق - القسم الثاني - ص ٢٠٣) .

(٦) المجلة العربية ع ١٣٣ (صفر ١٤٠٩ هـ - سبتمبر ١٩٨٨ م السنة ١٢) مقال بعنوان (شاعر الوجدان طاهر زمخشري شاعر الحب والطفولة) - وفيقة عواد سلامة - ص ٩٥ .

أصبحت فيما بعد من أرباب القلم والفكر والوظائف الكبرى من خلال برنامجه " بابا طاهر " الذي حمل إبانته هذا اللقب ولازمه حتى أصبح علماً له .

هذا ، إلى إشرافه وتوجيهه لكل أركان الإذاعة الأخرى ، كما أشرف - ولأول مرة - على نقل صلاة الجمعة من المسجد الحرام والمسجد النبوي الشريف ونقل مناسك الحج من المشاعر المقدسة عرفات ومنى والمزدلفة .

وأثناء عمله بالإذاعة ، اكتشف وتبنى العديد من الأصوات الغنائية من أمثال: غازي علي، محمد عبده ، إبتسام لطفي، كما عُدد من الرواد الأوائل في حقل تأليف " النص الغنائي " بل كان « مؤلف أغان من الدرجة الأولى لما في شعره ذاك من سلاسة ورقة وارتباط بالمشاعر الحية والقلوب العامرة بالحُب والوفاء »^(١) ، وبلغ ما كتبه أكثر من مائة نص بين قصيدة ونشيد وأغنية في مضامين متنوعة^(٢) ، وقد كان الشاعر يعتد بذلك كثيراً ويفخر بكونه : « الفنان الأول بلا منازع ... بأنشودة (الملك فيصل ملك العراق) ، ثم أنشودة العرصة »^(٣) .

وتجاوز نشاطه الإذاعي حدود الوطن ليمتد إلى إذاعات عربية أخرى بتقديم برامج مختلفة عن المملكة العربية السعودية - في إذاعات كل من مصر وتونس وليبيا والمغرب . وكما ارتاد الزمخشري طريق الإذاعة ، فقد خاض ميدان الصحافة وأسهم بجهود متميزة ترفعه إلى مكان الريادة في هذا الحقل الإعلامي ، حيث عمل رئيساً لتحرير صحيفة (البلاد) السعودية إبان صدورها بمكة ويقول عن نفسه إنه : " أول كاتب رياضي في المملكة العربية السعودية بتوقيع : موظف متقاعد " ، إضافة إلى أنه أول معلق رياضي على مباريات كرة القدم ، وهي الرياضة الوحيدة بالمملكة العربية السعودية في ذلك الحين .

(١) شعراء من أرض عبق - ص ٢٤ .

(٢) انظر الفانزون بالجائزة - ص ٧١ .

(٣) صحيفة البلاد ع ٨٣٧٦ (٣ صفر ١٤٠٧هـ - ٦ أكتوبر ١٩٨٦م) رحلة إلى الموت

رقم (٤) - الحلقة الثانية - ص ٦ .

وقد أثرى طاهر زمخشري مختلف الصحف اقليمية والعربية بنتاجه الأدبي الزاخر على مدى أكثر من خمسين عاماً ، ومن هذه الصحف: البلاد ، والندوة ، وعكاظ ، والمدينة ، والجزيرة ، والرياض ، ومجلة المنهل ، ومجلة اقرأ ، ومجلة الفيصل ، إلى جانب نشر نتاجه الأدبي في كل من مجلتي (الهلال) و (المصور) المصريتين ، وجريدة (الصباح) التونسية^(١) .

وبمثل ما خصّ الطفل بعنايته إذاعياً ، فقد خصّه بها صحافياً في حقل (صحافة الطفل) ، فأصدر - بمساعدة صديقيه: عباس غزاوي ويكر يونس - أول مجلة سعودية عربية للطفل في مدينة جدة عام ألف وثلاثمائة وتسعة وسبعين للهجرة الموافق لعام ألف وتسعمائة وتسعة وخمسين للميلاد ، باسم (الروضة) ، وكانت تصدر في يوم الخميس من كل أسبوع على مدى أربع سنوات ، ولقيت نجاحاً ورواجاً كبيرين بسبب جودة مادتها وحسن إخراجها الفني وعنايتها بالصور الجذابة الملونة ، لكنها توقفت عن الصدور عام ألف وثلاثمائة وثلاثة وثمانين للهجرة الموافق لعام ألف وتسعمائة وثلاثة وستين للميلاد لمرض صاحبها وسفره للعلاج من جهة ، وإلغاء رخص صحف المملكة جيعاً - آنذاك - من جهة أخرى^(٢) .

كما أتخف - يرجمه الله - الأطفال بما كتبه لهم من أغان وأناشيد ترنموا بها كثيراً.

ثالثاً : شخصيته :

لا شك أن للشعراء رهافة في الحسّ تفوق ما لساائر البشر ، وطاهر زمخشري جمع إلى شاعريته إنسانية نادرة تنبع من قلب فياض بالحب والعطف ، يرقّ لدمعة اليتيم ويضعف أمام آهة المحتاج ، مما جعله يرتقي قمة الشفافة و يرتفع على عرشها في كلماته، كقوله :

« الموت نهاية للمتاعب ، وبداية للراحة الأبدية التي نرتقبها ، وإننا بالدموع التي تنزف من الجراح نيكى على من وافاه الأجل ، ونعيش معه بالذكريات التي تبقى في أعماق نفوسنا »^(٣) .

(١) انظر الفائزون بالجائزة - ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٢) الحركة الأدبية في المملكة - ص ١٢١ .

(٣) " دموع " - مع لخضاء - مطبوعات تهامة - ط ١ (١٤٠٢هـ - ١٩٨١م) جدة ص ٢٦٥ .

وقصائده ، من مثل قوله متغياً بطفل :
تَفْتَحُ كورد الربيع الضحوكُ
وغيرد بصوتك أحلى نديمُ
فكم في نشيدك من نشوة
ولم تتعثر بفيك الحروف
تصوغ السلام لنا فرحة
وفي ظلها يا نديمي تدوم^(١)
أو مرغماً بحب الأم في عيدها^(*) :
تهانٍ وحبّات القلوب عقودُ
بيومٍ بأحلى الأمنيات يعودُ
على من نفذٍ بالحياة حياتها
ونطمع منها بالرضا فتجودُ
على أمنا من لا نزال بحبها
نغني وخلقجات النفوس تعيدُ^(٢)
أو في غير ذلك من نفثاته الرقيقة التي أودعها دواوينه.

ولا شك أن حياة الشاعر كانت مرآة تعكس ذلك النقاء وترتوي من مناهل الحب العظيم في قلبه الكبير ، فكانت ملأى بمظاهر البر التي شهدت في صور متعددة كان منها :

- رعايته لأكثر من خمسين يتيماً.

- تبرّعه براتب كامل لطالب كان يرعاه في بريطانيا.

- تبرّعه ذات مرة براتب التقاعد لإحدى العائلات المحتاجة^(٣).

وقد كان الزمخشري شخصية محبوبة ، فهو مرحّ طروب له روحه الخفيفة، كما أن له جاذبيته الآسرة التي أقرّ له بها معاصروه ومنهم أحد الأعلام: الشاعر حسين سرحان، الذي ألح على نسبتها لشاعرنا في حديث له عن مشاركة إذاعية أوكل إليه الزمخشري مهمة القيام بها ففعل بعد إحجامه عنها وإمعانه في رفضها ، وذلك بقوة تأثير شخصية شاعرنا وشعر حديثه ، وعن ذلك يحكي قائلاً:

(١) رباعية " طفل " - مج النيل - ص ٤٢٠ .

(٢) هكذا وردت مناسبة المقطوعة في الديوان : " بمناسبة عيد الأم " .

(٣) من رباعية " إلى الأم " - مج النيل - ص ٦٠٠ .

(٣) المنهل - (الزمخشري فقيده الشعر والكلمة) - ص ١٨٥ .

« على أن الزمخشري ما كاد يكلمني بالتلفون ، ثم يزورني بنفسه - على جلالها - حتى علقت بوجهه فاطلت التحديق ، ثم وجدت في نفسي ديباً وفي جسمي تخديراً لا أعرف مأناه ، وسرعان - هكذا بلا مقدمات معقولة - ما امتطيت سيارة الإذاعة »^(١). وإلى جاذبيته ، جمع الزمخشري سمات الاجتماعي الودود القادر على الانسجام مع جميع الطبقات ، بدءاً من الطفل الذي حوَّله حمل لقب « بابا طاهر » ، ومروراً بالشخصيات المتعددة التي تربطه بها علاقات القرابة أو الصداقة أو التعارف من رجالات الفكر والأدب والفن في الداخل والخارج ، كالأدبيين السعوديين حمزة شحاته و محمد سرور الصبَّان^(٢) ، و محمد حسين هيكل المفكر والكاتب الإسلامي و عميد الأدب العربي طه حسين و الفنان فريد الأطرش وغيرهم ، ثم وصولاً إلى أعلام السياسة من الحكَّام والوزراء داخل البلاد وخارجها كجلالة الملك سعود بن عبدالعزيز آل سعود ، والسيد الرئيس التونسي الحبيب بورقيبة اللذين أتيح للشاعر فرصة الوقوف بين يديهما للتعبير عن نفسه في مناسبات مختلفة ، وليس أدلَّ على ما حظي به من قبول في تلك الأوساط من قول « سمو الأمير نايف بن عبد العزيز » في صالة ضمَّت مجموعة من وزراء تونس وبعض عليّة قومها : « لقد أخذتم علينا طاهر »^(٣) ثم مبادرة الزمخشري إلى إجابة الأمير كما يتضح من قوله : « فقلت يا سيدي اعتبر نفسي هديتكم لهذا البلد الشقيق واني وهذا الرجل الطيب وضعنا اللبنة الأساسية للتعاون الثقافي - هذا أيام كان وزيراً للثقافة - ... فأجابه صاحب المعالي السيد الشاذلي القليبي : نعم يا سيدي الوزير »^(٤).

(١) (من مقالات حسين سرحان) / حسين سرحان - النادي الأدبي بالرياض - ١٤٠٠هـ - ص ١٥ .

(٢) وُلد في القنفذة وانتقلت أسرته إلى مكة فتعلَّم بها ، وفي جدة عمل في عدد من الوظائف الإدارية

المتوسطة والعليا . وهو شاعر وأديب رائد من الرعيل الأول في الحجاز ، من أعماله التي نُشرت له :

أدب الحجاز ، المعرض . (انظر : موسوعة الأدباء - القسم الثاني) .

(٣) صحيفة البلاد - رحلة إلى الموت رقم (٤) ، طاهر زمخشري - الحلقة السادسة - ص ٦ .

(٤) المرجع نفسه .

وقد كان حياة هذا الشاعر ألوان وملابساً خاصة جعلته كئيماً مقبوضاً أحياناً ، على أنه مع كل ما يعترض طريقه من عقبات وما يؤلم نفسه من أسي ، يحاول أن يتخطى ذلك فيطرح جانباً ما يثقله وينقل إلى جوٍّ يملؤه الفرح والظرف والفكاهة ، وهي فلسفة تبنّاها في حياته وجاءت قصائده ترجماناً فصيحاً عنها "فلا سبيل للفنان في هذه الحياة إلا أن ينتصر على أحزانها وآلامها ومآسيها ، وأن يستشعر السعادة رغم ما يصدر عنه من تعبير تلقائي عن المآسي ، تبوح به نفس الفنان"^(١) . استمع إليه حين يقول :

لا أريد الحياة إلا نضالاً لا ولا أرتضي الدنيا نصالاً
لا ولن توهن الخطوب قناتي فلكم أرهبت قناتي الرجال^(٢)
أو حين يقول :

جفاً نبضي و لم تزل آلامي تفتح الجرح في الحنايا الدوامي
وسفيني كان اضطباري فلمّا عيل ألقى إلى العباب زمامي
والمجاديف حطمتها المقادير فمن منقذي سوى إقدامي ؟
وبه أعبّر الحياة رضىً وجليداً أغدّ نحو مرامي^(٣)

وتأمل معالم القوة التي جعلته من الشعراء القلائل في عالمنا العربي الذين يستنبتون من محن الحياة منجاً وأوسمة يفخرون بها ، بماله من نفس مؤمنة متفائلة وعزم ماض لا يُقل:

ساعيش كاللحن الطروب مفرداً ولو ان ألهاني نثار دمانني
وأبيت أدفع للخضم سفينتي صبري شراعي و الثبات حداني
فأعيش موفور الكرامة واضعاً نفسي الأبية في الذرى السماء^(٤)

(١) دراسات في الأدب العربي على مرّ العصور مع بحث خاص بالأدب العربي السعودي - عمر الطيب

الساقي - دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة - جدة - ص ١٣٩ .

(٢) من قصيدة " الصبر " - مج النيل - ص ٢٥٥ .

(٣) من قصيدة " ذكريات الأمس " - مج الخضراء - ص ٥٢٩ .

(٤) من قصيدة " ساعيش " - مج النيل - ص ٢١٦ .

ثم هاهو يصرّح بهذه العقيدة ، قائلاً :

« ... لأن في تضاعيفي وحنايا أضلعي أملاً سوف لا تقوى الأيام مهما قست وجارت أن تحوّر إشراقه وتحرمي بسمته الحزينة الكابية »^(١) .

ولا شك أن مردّ هذه الفلسفة القائمة على التفاؤل الخارج عن مألوف الرومانسية - وهي جانب من مذهب الشاعر الأدبي - إلى الإيمان الذي يديء حناياه وينساب فيها لتبقى رياء نديّة ، وقد اجتهد بعض نقادنا في ردّها إلى عامل أكثر خصوصية ، فارتكزت عند أحدهم على ما أطلق عليه " الإباء " في قوله :

"إباء هذا الشاعر الأديب ... يجعله في شموخ نفسي ، وفي قمة المأساة تجده يتسم ويدغدغك بالنكتة ، ليسعى إلى أحيائه وأصدقائه ، يتفقدهم ويسأل عنهم ، هو محب ، وهو محبوب ، غير أن الحياة طحنت هذا الحب في نفوس الكثرة ويبقى يطفو على ملامح طاهر زمخشري" ^(٢) .

ولا يتعد آخر عما ذكره سابقه في تبرير وضوح عنصر التفاؤل عند شاعرنا ، وإن ترك تبريره خلواً من المسميات ، فجعل فلسفة الزمخشري في حياته : " ردة فعل طبيعية لوقع الصدمات على الشاعر وتلاحق إصاباته بالرزايا في فقد الأب والزوجة والأم وإصابته بالأمراض النفسية والعضوية التي قوّت من جانب التفاؤل بحيث اكتسب هذا الجانب صفة المقاومة والتحدي وانشق منهما " ^(٣) . وهو الأمر الذي أعد الزمخشري ليكون " شاعر الفتنة والمرح وشاعر الحياة والوثابة المنطلقة " ^(٤) .

(١) مقدمة ديوان همسات - مج النيل - ص ٩١ .

(٢) (في معترك الحياة) - آراء للأستاذ عبد الفتاح أبو مدين لقال بعنوان "تكريم الأوائل" منشورات النادي الثقافي في جدة - ط١ ص ٢٤٠ .

(٣) مظاهر في شعر طاهر زمخشري - عبد الله أحمد با قازي _ دار الفیصل الثقافية - الرياض - ط١ ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م - ص ١٢٦ .

(٤) من تقديم حسن كامل الصيرفي لديوان أحلام الربيع - مج النيل - ص ١٤ .

رابعاً: ثقافته وموهبته الشعرية:

مثل الجيل الثاني^(١) من شعراء هذه البلاد قاعدة عريضة وصلبة للشعر السعودي الحديث قوامها الأصالة والتميز بسمات خاصة إلى جانب الانفتاح على آداب العالم والتزود بالثقافات المختلفة كي يتسنى لها الإسهام في الارتقاء بالأدب العربي عبر توالي العصور.

وقد كان الزمخشري أحد أعلام هذا الجيل وفي الطليعة المجددة للشعر السعودي المعاصر ، فحمل قسطاً عظيماً من مسئوليتي الانتماء والارتقاء انطلاقاً من أصالة وموهبة وثقافة تؤهله للقيام بهاتين المسئوليتين ، فهو "شاعر ينبع الشعر من نفسه ، وعلى كاهله وكواهل أمثاله نستطيع أن نبي مجداً شعرياً عليه سميتا وطابعنا"^(٢) .

ولم تكن موهبة الشاعر كفيلاً وحدها بالعطاء الصادق والأمثل الذي قدمه لو لم يرفدها "نبعٌ ثرٌّ من الألفاظ المختارة والقوالب المحكمة والمعاني الجياد"^(٣) ، وهو ما نتج عن ثقافة واسعة وتزود مستمر من غذاء الفكر والوجدان . ومتى علمنا أنه أحد الذين صاحبوا رحلة المجتمع من الحيمة إلى المدينة ، وازدهار اقتصاد الدولة إثر اكتشاف النفط وما نجم عن هذا الاكتشاف من نقلة عظيمة في شتى مجالات الحياة وعلى رأسها التعليم الذي تطور من كتاتيب إلى مدارس وجامعات ، متى علمنا ذلك . أدركنا أن بدايات التزود عنده كانت مبكرة.

ففي ظل تلك الانتقالات ، مضى يعب في نهم من المناهل ويستظهر الفنون والآداب ويستوعبها بدراسة وتدبر أمهات الكتب في شتى فروع الثقافة والمعرفة ، والاطلاع على دواوين فحول الشعراء العرب في مختلف العصور والتي كان أول اتصاله بها إبان فترة الدراسة حين شارك في تأسيس المسامرات الأدبية بمدرسة تحضير البعثات

(١) ظهر أغلب شعراء هذا الجيل خلال الربع الثاني من القرن الرابع عشر ، وظهر أغلب شعرهم بعد الحرب العالمية الثانية التي بدأت عام ١٣٥٨هـ . (انظر : الشعر الحديث في المملكة خلال نصف قرن / عبد الله الحامد - دار الكتاب السعودي - الرياض - ط ٢ - ص ٣٨٨ وما بعدها).

(٢) المرصاد - إبراهيم هاشم الفلالي - مطبوعات النادي الأدبي بالرياض - ط ٣ - ١٤٠٠هـ ص ٧٦ .

(٣) من أعلام الشعر السعودي - بدوي طبانة - دار الرفاعي للنشر والطباعة - الرياض - ط ١ ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م - ص ٢٤٨ .

- وهي إحدى المدارس الثانوية بالملكة العربية السعودية آنذاك - وبدأت محاولاته الشعرية الأولى بالتشطير والتخميس لأشعار الفحول من الشعراء ، فكان ذلك بمثابة التدريب له ، والعدة في صقل قريحته^(١) مما جعله ذا بصر نافذ بشتى صنوف الآداب ، وأكسبه - فيما بعد - قدرة على المزج بين أساليب التعبير الموروثة ولغة العصر مزجاً متوازناً ينم عن احترام لتراث النابهين من القدامى ، وقدرة على تطويعه لثقافة العصر ، لذا « فلا عجب أن تجد الشاعر الزمخشري يكتفي عن محبوباته بسعدى والرباب وسعاد ، ويستخدم مفردات وتراكيب عمر وجميل وكثير عزة في الوصال والهجر والسلوان ، ومنها الشجا ، والراني ، والهيمان ، والمدلج ، والحزن ، ورياً ، وصبا نجد »^(٢).

ولا شك أن مثل هذا النشاط الفكري من ناشيء المدرسة ، دليل نباهة وتفوق ، وقد حظي من ذلك بصيت في محيطه الصغير ، فاسترعى انتباه عدد من شخصيات مجتمعه التي أسهمت في تشكيل عالمه ورسم أقطاب أفقه ، وكان من أولئك ، سيدة مثقفة تجاوره في الحي تدعى " الست سكر " وقع اختيارها على " طاهر " ليقراً لها كتب السير والبطولات ، فأتاح له ذلك التحليق بخياله في عالم الأدب الشعبي بما فيه من الأساطير والأحلام. كما كان للشيخ " عرابي سنجيني " ^(٣) فضل في توجيه الزمخشري للقراءة خارج مناهج الدراسة ، وقد استصحبه مراراً في مهام حل قضايا الميراث التي اشتغل بها إبان حياته ، مما فتح أمام " طاهر " مجالاً أوسع للعلم والمعرفة^(٤).

وحين شب عن مرحلة الطفولة محملاً بالكثير من الانطباعات والمشاعر ، واتصل بالعالم الأرحب بمذّه وجزره من خلال عمله الوظيفي ، ظل الشاعر الواعد محط توجيه الكبير ووفاء النظر ، ففي المطبعة الأميرية - أو المطبعة الحكومية كما تسمى أيضاً -

(١) انظر الفائزون بالجائزة - ص ٧٧ .

(٢) المجلة العربية / ع ١٩٨ (رجب ١٤١٤ هـ - ديسمبر ١٩٩٣ م - يناير ١٩٩٤ م) - السنة ١٨ مقال

بعنوان : (غنائيات الحب والحياة في حقبة الذكريات) / عبد اللطيف ارناؤوط ص ٨٨ .

(٣) أحد كبار علماء الدين وأبرز علماء الميراث في الشريعة الإسلامية في مكة آنذاك .

انظر : (مجلة المجلة ع ٢٣٣ ، ٢٩ مايو ١٩٨٥ / ١٠ رمضان ١٤٠٥ هـ ، ص ٨٥) .

(٤) انظر السابق - الصفحة نفسها .

التي كانت تطبع صحيفة (أم القرى) - حيث بدأ رحلته الصحفية - شمله الأستاذ محمد سعيد خوجه^(١) برعاية غامرة أقر بها الزمخشري في قوله:

« نعم الصداقة لا تموت ، فقد كان .. الأستاذ محمد سعيد خوجه يرحمه الله .. الرجل الأول الذي أقام خطوتي في هذا الميدان الذي كنت أمشي فيه طفلاً أحمو (!) ، لا بمجرد التشجيع الأدبي بل بالدعم المادي فكان يضاعف راتبي من جيبه الخاص »^(٢) .
ومن بعد الأب امتدت الصداقة الحميمة بالابن "عبدالمقصود خوجة " الذي امتن له شاعرنا بالرعاية أيضاً^(٣) .

ومن يدين له الزمخشري بالفضل في التوجيه والتشجيع ، علامة المدينة الراحل وصاحب مجلة " المنهل " الشيخ "عبدالقُدوس الأنصاري"^(٤) رحمه الله ، وهو أحد الأعلام المحبة للأدب ، الحريصة على نماء براعمه ، وعن فضله يقول : " وهنا أسجل أن الوحيد الذي أدين له بالتوجيه ، الذي ساعدني على المضي في خطواتي الأولى ، الأستاذ عبد القُدوس الأنصاري "^(٥) . وإن كنت أعجب من جعله " الوحيد " - حينها - رغم إقرار الشاعر نفسه بفضل آخرين غير الأنصاري في هذا الميدان وسواه . وعلى كل ، فإن ما كان لتلك الشخصيات من تأثير في فكر الزمخشري وأدبه ، لم يؤتِ أَكُلُّه بمعزلٍ عن المكان وماله من أجواء فكرية وثقافية ، فقد كان لعمله بالمطبعة دور عظيم بما

(١) أديب حجازي من الكتاب ، من أهل مكة ، تعاون مع عبد الله بلخير على تأليف كتاب " وحي الصحراء - ج ١ " في سير أدباء الحجاز المعاصرين . تولى أعمال جريدة " أم القرى " بمكة . توفي بالطائف . (انظر : الأعلام : قاموس تراجم - خير الدين الزركلي - دار العلم للملايين - بيروت ، لبنان - ط ١١ (أيار - مايو ١٩٩٥ م) - المجلد السادس - ص ١٤٤) .

(٢) جريدة البلاد - رحلة إلى الموت رقم (٤) - الحلقة الثانية - ص ٦ .

(٣) المرجع السابق .

(٤) وُلِدَ في المدينة المنورة عام ١٣٢٤ هـ ، وتلقى تعليمه على يد الشيخ الطيب الأنصاري ، ثم التحق بمدرسة العلوم الشرعية هناك ، عمل في عدة وظائف في المدينة ومكة وغيرهما ، وكان أهم عمل قام به إصدار مجلة (المنهل) . وهو كاتب وأديب وشاعر ، له أسلوب مميز وعبارة رشيقة . من مؤلفاته الأدبية : ديوان الأنصاريات ، قصة الترامان ، الملك عبد العزيز في مرآة الشعر . (انظر : موسوعة الأدباء - القسم الأول - ص ٣٢) .

(٥) الفائزون بالجائزة - ص ٧٨ .

أتاحت له من الاطلاع على ما كان يرد إليها - من صحف تضم النتاج الأدبي الزاخر لأدباء العرب آنذاك ، واستطاع من خلالها متابعة المعارك الأدبية التي يشترك فيها كبارهم ، كما كان للمطبعة نادٍ ثقافي غير رسمي أسهم في إثراء فكر الشاعر بجملة المشاركات الأدبية لبعض أدباء البلاد السعودية المعروفين من مثل حمزة شحاته وأحمد قنديل^(١) وغيرهم ممن منحهم الزمخشري أذنًا صاغية وقلباً واعياً لما يناقشونه ويتدارسونه بينهم من مختلف الموضوعات، الأمر الذي مكنه من وضع أولى محاولاته الأدبية نثراً في مقال صحفي نشر في (صوت الحجاز) جعل محوره الظلم والفقر ، ورغم ما لقيه المقال من صدى جيد لدى بعض الأدباء والزملاء ، إلا أن والده كافأه بصفعة لجراءته ، فقتل في قلبه نشوة النجاح الأول^(٢) .

وفي الإذاعة ، كان لعمل طاهر تأثير كبير في تنمية حواسه الفنية والذهنية بما يحيط بهذا المنبر الإعلامي المهم من أسباب الفن والثقافة ، وهاهو يقول: " إذا كان لي تاريخ أدبي ، فهو إبان عملي بالمطبعة الأميرية مصححاً لجريدة " أم القرى " ثم عملي بالإذاعة التي قَدِّمت فيها مختلف البرامج الثقافية"^(٣) .

وفي المدينة المنورة ، حيث عمل مدرساً بدار الأيتام ، استمر نشاط الزمخشري الأدبي ، إذ كان لأدباء المدينة مجموعات أدبية تجتمع ليلاً لمناقشة قضايا الفكر والأدب وتعكس بأمانة الثقافات المختلفة والاتجاهات المتعددة القادمة إلى البلاد عبر الكتب والصحف والمجلات الأدبية من مثل مجلة المقتطف والهلال والرسالة والثقافة ، فينقسمون إلى أحزاب وشيع فكرية يناصرون هذا الأديب أو ذاك ، ويفرقون في مناقشات أدبية خصبة ، شأنهم في ذلك شأن كثير من أبناء المملكة الذين تفتحوا على تيارات الفكر

(١) وُلِدَ في جدة ودرس بمدرسة الفلاح ، وبعد تخرجه عُيِّن فيها مدرساً في القسم التحضيري . وهو شاعر ذو عبارة رشيقة ، وكتاب ميال إلى الطرف . مما نُشر له : نقر العاصفر ، أصداء ، أغاريد ، اللوحات ، وهي جميعاً دواوين شعرية ، وله مؤلفات نثرية متعددة . (انظر المزيد عنه في موسوعة الأدباء - القسم الثالث - ص ١٠٩) .

(٢) انظر (شعر طاهر زمخشري) : مريم أبو بشيت - ص ٩ .

(٣) الفائزون بالجائزة - ص ٧٠ .

والمعرفة وجعلوا من " شوقي وحافظ والجارم والبارودي وإسماعيل صبري والمازني والعقاد...مدارس فكرية وأسلوبية لها تلامذتها الكثيرون "(١) .

الزمخشري والمؤثرات الأدبية المختلفة :

« القدرة على إنشاء الشعر موهبة مصقولة أو موروثة مكتسبة يصقلها الشاعر بكثرة ما يقرأ من شعر وما يحفظ من قصائد ، فتكون لديه تشكيلة ضخمة وكبيرة من القوالب والأطر والمعاني والصور والألوان يشكلها الأديب بعد ذلك حسب مقامات القول مضيفاً إليها فضلاً من روحه وانصهاراً من عواطفه(٢) » ، والزمخشري - كما سلف - أحد من أخذوا أنفسهم بقراءة تراث النابهين ، والعبّ من مناهلهم الثرة ، لذا نجد في شعره بصمة غير خفية للشعر القديم .

ففي غزله ، تسري روح عمر بن أبي ربيعة: وصفاً للمرأة ومحاوره لها وحديثاً عن شئونها ، في ثوب من الإغراق في الحسية والتصريح بما لا يحسن التصريح به ، يقول الأستاذ حسن كامل الصيرفي : « وطاهر الزمخشري صورة أرادت الحياة أن تخرجها للناس ممثلة فيها روح الشاعر الحجازي الساحر عمر بن أبي ربيعة بعد ثلاثة عشر قرناً »(٣) .

ونلاحظ في شعر طاهر إعجاباً بشخصية المتنبي ومعاناته الشعرية وخاصة في قصيدته الميمية التي يقول مطلعها:

واحر قلباه ممن قلبه شبر

والتي منها:

يا أعدل الناس إلا في معاملتي

فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

(١) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية - ص ٣٨٣ .

(٢) الشعر الحديث في المملكة - ص ٣٦ .

(٣) من تقديم حسن كامل الصيرفي لديوان أحلام الربيع - مج النيل - ص ١٤ المجلد الثاني الجزء الرابع من ص ٨٠ إلى ص ٩٠ .

(٤) شرح ديوان المتنبي - عبد الرحمن البرقوقي - دار الكتاب العربي بيروت - لبنان - ١٤٠٠هـ - .

إذ نقرأ في عدد من قصائد الزمخشري عبارة يبدأ بها البيت هي " يا أعذب الحب " ملتزماً معها الوزن والروي نفسيهما ، بل يصرح بمعارضة الميمية في إحداها حيث يستهلها باليت السابق^(١) .

ويكثر الحوار التمثيلي عنده ، وهو أثر جلي للبهاء زهير بأسلوبه السهل وأوزانه الخفيفة وإن كان الزمخشري " أكثر حواراً من البهاء زهير ، والبهاء أقدر على تنويع الحوار في البيت الواحد وأخف روحاً^(٢) " .

هذا ، إلى ما نلمسه في شعره من صدى للأدب الأندلسي سواء أكان ذلك معارضة لبعض شعرائه ، كما في قصيدته النونية التي عارض بها ابن زيدون في نونيته ، ومطلعها:

ما ضر لو حكمت عدلاً ليالينا فأسعفتنا بصفو من أمانينا^(٣) .
أم استلهاماً لأنساق وأشكال موسيقية من الموشحات في بناء قصائده ، من مثل قوله :

لا تسلم قلبي لماذا يرسل الزفرة حائر؟
لا ولا طرفي لماذا في الدجى الراعب ساهر؟
فالتى تلهب حبي
تُشعل النار بقلبي
ثم تجريها دموعاً في العيون^(٤)

(١) هي قصيدة " على الضفاف " من ديوان " الشراع الرلاف " - مع الخضراء - ص ٢٥٠ ، ونرى تأثر الشاعر بالمتبي كذلك في عدد آخر من القصائد كقصيدة " مركبة النصر " ، " الوفاء الجريح " ، " الحب التمكن " ، " ناران " ، " العتاب اللاذع " من رباعيات " صبا نجد " - مجموعة " أعذب الحب " من ص ٤٤ - ص ٤٨ الطبعة الثانية - الشركة التونسية للتوزيع - ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م .

(٢) الشعر الحديث في المملكة - ص ٢٦١ .

(٣) من قصيدة " أمانى " - مع النيل ، ص ٥٠١ .

(٤) من قصيدة " أنشودة الساهر " - مع النيل - ص ١٢٣ .

وقد مثلت إفادة شاعرنا من كل ما سبق من عناصر التراث الأدبي مرحلة أولى في تشكيل شاعريته ، ونقطة بدء لانطلاقه في التعبير عن ذاته وفكره ، ثم تجاوز أطرها إلى آفاق جديدة من الثقافة والمعرفة بدافع من الطموح الأدبي الذي سعى إلى تحقيقه ، وحمله على الاجتهاد في قصد شتى جنات الفكر الحديثة .. يتفأ ظلالها ويلتهم أطايب جناها مما أبدعه أحمد شوقي وشعراء الشام والعراق ، إلى جانب مصدر عربي أكثر حداثة وأشد انطلاقةً وأوسع آفاقاً يتمثل في شعر " المهجرين " ثم ما تطور إليه الشعر المصري مثلاً في جماعتي " الديوان " و " أبولو " .

أحمد شوقي :

يُعد أحمد شوقي مدرسةً في الشعر العربي نسج على متوالها كثير من الشعراء العرب المحدثين ، وقد كان لها بصمات واضحة في نتاج كثير من شعراء المملكة ، أحدهم طاهر زمخشري . ففي قصيدة له من الشعر الحر بعنوان " مال واحتجب " ، يذكرنا الزمخشري بشوقي في قصيدته " مرقص " ، ويشير إلى ما يضمّنه شعره من تلك القصيدة بالتنصيص على ذلك ، وهو يسير على ضوئها في غير التزام بالبحر . يقول في مطلعها :

يا حاملاً في لهب الوجنة تفاحاً وناراً

ثم يقول :

والويل لي من عدّلي .. ومن ضياع أُملي

إن " مال عني .. واحتجب "

فعندها .. وبعدها .. يعربد " اللمب " (١)

أما شوقي فمطلع قصيدته :

مال واحتجب وادّعى الغضب

(١) من قصيدة " مال واحتجب " ، ديوان حبيبي على القمر - الشركة التونسية لفنون الرسم - ط ٢

ومنها يقول:

كلما مشى	أخجل القُضْبُ
بين عينه	والها نسباً
ماءُ خدّه	شفّاً عن لهباً ^(١)

وحين نقرأ رباعية الزمخشري "جارة الوادي" والتي يقول فيها:

يا جارة الوادي بكيت وعادني	فرطُ الحنين إلى جمال رُؤاكِ
وتطوف بي الذكرى فأصرخُ نادياً	مما أكابد في الهوى وأسأكِ
ولقد طفقتُ العمرَ أشدو بالمنى	فقدوتُ أنسُدبُ شِقوتي بهواكِ
لم أدِرِ ما مرَّ الفراق وهولُه	حتى رمتُ بي للنوى يُمناكِ ^(٢)

يتمثل لنا شوقي في قصيدة "زحلة" حين يقول:

يا جارة الوادي طربتُ وعادني	ما يشبه الأحلام من ذِكراكِ
مثلتُ في الذكرى هواكِ وفي الكرى	والذكرياتُ صدى السنين الحاكي
ولقد مررتُ على الرياضِ بسربوةٍ	غنَاء كنستُ حَيالَها ألقاكِ
لم أدِرِ ما طيبُ العناقِ على الهوى	حتى ترفقُ ساعدي فطواكِ ^(٣)

ولا عجب أن نجد هذا الأثر لشوقي في شعر طاهر ، فقد كان شوقي مثلاً أعلى لشاعرنا حتى في فلسفة حياته ، وها هو يقول ردّاً على سؤال وجه له : " كما قال شوقي : "الحياة الحب ، والحب الحياة " وأخذي وعطائي في هذه الحياة للحياة " ^(٤) . فكأنني به يتمثل بفلسفة شوقي في الحياة كما يتأثر به في شعره .

(١) من قصيدة " مرقص " - الشوقيات - شعر أحمد شوقي - المجلد الأول - الجزء الثاني - دار

الكتاب العربي - بيروت - ص ١٤ .

(٢) ديوان أحيان مغرب - الكتاب العربي السعودي - ط ٢ ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م ، جدة - ص ١٦٦ .

(٣) الشوقيات - ص ١٧٩ .

(٤) مجلة الفيصل ع (١٢١) - ص ٥٣ .

شعراء الشام والعراق :

ونعني بشعراء الشام : شعراء سوريا ولبنان ، وأبرز من ترك أثره من هؤلاء في شاعرية الزمخشري ، الشاعر السوري عمر أبو ريشه ، الذي كان طاهر أحد المعجبين به ، " وهو من معاصريه وأصدقاء بوحه ومعاناته التعبيرية " (١) وتأثره به ملحوظ في قصيدته " لا تخافي " ومنها قوله:

لا تخافي... أنا من قد عاش يهواك خيالاً شفه الوجد.. وأضناه فما ضاق احتمالاً (٢).

فهي تعكس أصداء قصيدة لأبي ريشة بعنوان " في طائفة " يقول منها:

وثبتت تستقرب النجم مجالا وتهادت تسحب الذيل اختيالاً (٣)

وللأدب اللبناني أثره البين في قصيدة " في ظلال الإسلام " للزمخشري ، ومطلعها:

المواثيق سطور من حماناً (٤)

" فهي متأثرة بقصيدة الأخطل الصغير (*)

سائل العلياء عنا والزمانا « (٥) .

ونجد الأمر كذلك مع قصيدة " الهوى والشباب " ومطلعها:

الهوى والشباب والأمل والمنشور دُ توحى فتبعث الشعر حياً

فقد " ترسمها كثيرون ، منهم الزمخشري في قصيدته :

(١) المجلة العربية ع (١٨٥) - (ربيع الأول ١٤١١هـ - أكتوبر ١٩٩٠م) - السنة ١٤ ، مقال بعنوان

" وقفات مع طاهر زمخشري عاشق التكرار والإيقاع " - عبد الله سالم الحميد - ص ٨٦ .

(٢) من قصيدة " لا تخافي " - مج الخضراء - ص ٢٩٥ .

(٣) ديوان عمر أبي ريشة - دار العودة - بيروت - ١٩٨٨ م - المجلد الأول - ص ٨٩ .

(٤) ديوان من الحيام - الشركة التونسية لفنون الرسم - ط ٢ - ١٤٠٥هـ - ج ١ - ١٩٨٥م - ص ١٧ .

(*) هو لقب للشاعر اللبناني بشارة الخوري .

(٥) الشعر الحديث في المملكة - ص ٥٢ .

طائف بي الحب حول دار الثريا فترشفت من شذاها الحميا»^(١).

أما التيار العراقي فلم يكن من القوة بـمكان ، ومع ذلك فقد كان ذا بصمة في شعر الزمخشري ، وأوضح بصماته ما كان للشاعر أحمد الصافي النجفي . فشاعرنا الذي كان " جواباً بكثير من أقطار الأمة العربية ، قد أفاد من احتكاكه بكبار شعرائها وأدبائها ، وخاصة الشعارين " أحمد الصافي النجفي " العراقي ، و" إبراهيم ناجي" المصري ، مما أعانه على شق طريقه صُعداً إلى مراقي الشعر الرفيع المستوى "^(٢) ، ولعل هذه الإفادة بدأت حين التقى الزمخشري بالصافي وعرض عليه نتاجه الأدبي فأعجب به الشاعر العراقي وأبدى من ملاحظاته ما استرشد به طاهر وسار على ضوئه ، كما تقابل شاعرنا بالشاعر أحمد الصافي في الجانب الاجتماعي من شعره^(٣) .

ولا يخفي الزمخشري إشادته بالصافي ، مما ينبئ عن إعجاب كبير به لا يبقى بعده مرء في أنه قد تأثر - عن قصد أو غير قصد - بمنهجه ، وتتبع خطوه . يقول:

"إنه الكوكب الساطع في عالم الأدب الشاعر الكبير الموهوب أحمد الصافي النجفي :

هو كالنسيمة ينساب ندياً	شعره المسكوب لحناً عبقرياً
النجوم الزهر في أوزانه	مشرقات تملأ الأرواح رياً
وهو "الصافي" كأطباق سناً	يملا الدنيا نشيداً قدسياً ^(٤) .

جماعة الديوان:

تعد هذه الجماعة من الجماعات المؤثرة في الشعر السعودي عامة ، وإن كان تأثيرها لا يخرج عن انطباع عام^(*) تولد عن شيوع مبادئها الداعية إلى الاحتفال بالمعنى

(١) الحركة الأدبية - ص ٤٠٢ .

(٢) المجلة العربية ع ١٣٣ - ص ٩٦ .

(٣) راجع كتاب طاهر زمخشري - حياته وشعره - ص ٦٧ .

(٤) من قصيدة (الصافي) - ألحان مغرب - ص ١٧٦ .

(*) خرج تأثر بعض شعراء المملكة بهذه المدرسة عن هذا التعميم ، من مثل محمد حسن عواد القدي تأثر إلى حد بعيد بشخصية العقاد أحد أصحاب الديوان .

والغض من شعر المناسبات والمخاداة بالوحدة العضوية والاتجاه الوجداني لا العقلي « ولعل هذا المبدأ الأخير هو أكثر ما ربحته الحياة الأدبية لشعراء المملكة - بمن فيهم الزمخشري - من وراء هذه المدرسة حين فتحت - ولأول مرة - باباً عريضاً للرومانسية أمام الشعراء العرب أجمع^(١) ، ويشير الدكتور يوسف نوفل إلى ذلك في معرض حديثه عن الشاعر السعودي (عبدالله الفيصل) قائلاً:

« ولعل الشاعر قد آمن فنيا - مع غيره من الشعراء - بما دعا إليه العقاد ورفيقاه شكري والمازني من الشعر التابع من الوجدان ، حيث تكون معاني الشعر بناته من لحمه ودمه كما يعبر العقاد في مقدمة (لآلئ الأفكار) ، وما عبّر عنه شكري في مقدمة ديوانه (زهو الربيع) من أن الشعر كلمات تخرج من النفس »^(٢) .

ومن مرتكز كون دعاة هذه الجماعة رواد الرومانسية العربية ، بل وكون المازني رومانسياً خالصاً^(٣) ، ربط أحدهم بين الزمخشري والمازني قائلاً:

« لقد كان المازني يهيم بالجمال كثيراً وقصائده تعبر عن ذلك أصدق تعبير . » ثم يقول بعد عرض أبيات للمازني: " وإذا كان الشاعر هنا قد فقد الأمل باليأس فإننا نجده في الأبيات التالية يستأنس بالطبيعة الجميلة - البحر والموج والرياح - ويستطرد قائلاً:

خلّ الرياح تناجيني وتعزف لي فللرياح كما للناس ألحان... »

وعلى هذا النهج نرى شاعرنا " طاهر زمخشري " قد تأثر بالشاعر إبراهيم المازني تأثراً بالغاً ، لذا فإننا نراه يخاطب البحر فيقول:

ويك يا بحر من غريق رماه في عميق القرار منك الضياع^(٤)

واعتقد أن هذه وجهة نظر خاصة بالدارس تحفظ في الأخذ بها ، فحب الجمال والهيام به واللجوء إلى الطبيعة ومناجاتها ديدن الرومانسية أجمع ، ولا أحسبه من المنطق في شئ عدّ الزمخشري تلميذاً لكل رومانسي العرب في شتى الأقطار ، لا لشيء ، إلا

(١) راجع (الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته) - الطاهر أحمد مكي - ط ٤ - دار المعارف ١٩٩٠م - ص ١٢٨.

(٢) أدباء من السعودية - يوسف حسن نوفل - جامعة الرياض - دار العلوم للطباعة والنشر - ط ١ (١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م) - ص ٩٦.

(٣) انظر السابق .

(٤) طاهر زمخشري - حياته وشعره - ص ١٣٣.

لأنه شاعر تغنى بالطبيعة أو خاطبها . ناهيك عن أن مدرسة الديوان مع ما أحدثه كتابها (الديوان) من ضجة في سماء النقد آنذاك - لم تحقق نجاحاً أدبياً ، نتيجةً للرواسب الباقية في نفسي المازني والعقاد من الأدب العربي القديم^(١) ، وبعد الشقة بين النظرية والتطبيق ؛ حيث ينادي الناقد بالكثير من الآراء الصائبة لكنه لا يتمكن من تحويلها إلى نماذج شعرية جيدة ، مما حوّل جمهرة قارئ الأدب إلى حركة تجديدية أخرى ذات أثر ، ربما تبلورت في الفترة نفسها التي نشر فيها العقاد وصاحبه كتابهما ، وهي حركة الأدب المهجري.

الأدب المهجري:

يمثل هذا الأدب اتجاهاً في الشعر ، وقد كان في فترة من الفترات أقوى المؤثرات التي أثرت في الشعر العربي الحديث عامة ، كما أثرت في الشعر السعودي على نحو خاص باعتراف من أدباء المملكة أنفسهم ، "فأحمد العربي"^(٢) ألقى محاضرة عن (الأدب الحديث في الحجاز) في عام ١٩٢٦م وحين تحدث عن نزعة التجديد في هذا الأدب وجدناه يقول : « وقد كان أثر أدباء المهجر من السوريين أقوى وأظهر في أدبنا الحديث حتى عهد قريب »^(٣) ، ويؤكد الأستاذ محمد سعيد عبدالمقصود هذا التأثير فيذهب إلى أن عدداً قليلاً من الشعراء ظهر تأثرهم باللون المهجري في شعرهم ، وكان هذا التأثير رهن استعداد شخصي لتلقي هذا اللون الجديد من الشعر^(٤) . وقد كان الزمخشري ممن يملكون هذا الاستعداد ، فالجماعة المهجريّة - التي « أبرزت في آثار شعرائها سمات جديدة كالحنين واللفه والهمس والتجديد في الصور والمعاني »^(٥) نجم عنها أن "دفعوا في شرايين الشعر العربي بموسيقى جديدة أخاذة ونوعوا القافية أو

(١) انظر الحركة الأدبية - ص ٤٠٤ .

(٢) وُلِدَ في المدينة المنورة عام ١٣٢٣ هـ ، ودرس المرحلة الابتدائية بها ثم ارتحل إلى مصر فدرس في

الأزهر ثم انتقل إلى دار العلوم فحصل على شهادتها العالية في اللغة العربية ، وهو شاعر قوي

الأسلوب عميق المعاني وأديب قدير تشهد له كتاباته على مكانته السامية فيها . (انظر موسوعة

الأدباء والكتاب - القسم الثاني - ص ٣٠٨) .

(٣) (الشعر الحديث في الحجاز) - عبد الرحيم أبو بكر - دار المريخ - الرياض - ط ١٣٩٣هـ -

١٩٧٣م - ص ٢٧٠ .

(٤) انظر المرجع نفسه - ص ٢٧١ .

(٥) (الشعر الحديث في المملكة) - ص ٤٥ .

تحرروا منها طَوَّروا البحور أو تَخَلَّوْا عنها وأحيوا فن الموشحات وشغلوا بقضايا أوطانهم ... واتجهوا إلى الكون والإنسان في تأملاتهم وعكس إبداعهم الطبيعة حولهم^(١) - تلك الجماعة برز أثرها جلياً في شعر طاهر ، وكان أعمق شعرائها حساً في نفسه ، الشاعر إيليا أبو ماضي، لا سيما في قصيدته "الطلاسـم"^(٢) ، وليس ذاك لجمعه في أدبه خصائص لم يجمعها غيره من المزاوجة بين الاجتماعية والذاتية فحسب ، بل لأن شعره الصادر عن روح مفعمة بالقلق والشك^(٣) والحيرة صادف نظائر لها عند الزمخشري يملؤها القلق والخوف في ظل ظروف الحرب العالمية الثانية ، وانتقالات المجتمع السريعة ، فضلاً عن قتامة الحياة الخاصة وصعوبتها . وقصيدة الزمخشري "إليك عني"^(٤) التي تكررت فيها عبارة العنوان بما فيها من زخم النأي والبعد والوحشة ، بُعداً من أبعاد (الطلاسـم) لأبي ماضي التي يكرر فيها عبارة (لست أدري).

ومن أصداء المهجر بشكل عام ما نجده في قصيدة (عودة) حيث يطالعا بلون من التجديد في موسيقى القصيدة فيستخدم خمس تفعيلات من بحر الرمل ، كقوله:

عَدْتُ يَا مَسْرَحَ أَحْلَامِي وَأَطْيَافَ أَمَانِي الْعَذَابِ
مَعْرِفِي رَغْمَ الشَّقَاوَاتِ الَّتِي كَانَتْ رَفِيقِي فِي اغْتِرَابِي^(٥)

جماعة أبولو :

نشأت هذه الجماعة عام ١٩٣٢ م على يد أحمد زكي أبو شادي ، وهي أكثر نضجاً وظهوراً وانتشاراً من المدرستين السابقتين لاسيما وأن شعراءها كانوا قادرين على الاطلاع على الأدب الأوروبي عن طريق الجامعة وطريق كتابات الجيل المجدد وما أذاعه طه حسين وهيكل والعقاد والمازني من آراء جديدة في الأدب والشعر^(٦) . وقد آتت عملية استيعاب هذه الآداب ثمارها ، يدعمها ما كان أمام أبناء هذه الجماعة من نماذج أدبية تمثلت في الجيلين السابقين من أدباء مصر : الإحياء والديوان ، والنموذج

(١) (الشعر العربي المعاصر) - ص ١٣٥ .

(٢) كان لهذه القصيدة صدئ واسعاً لدى شعراء العربية جميعاً .

(٣) جاء الشك في قصيدة أبي ماضي طاعياً خارجاً عن الاقتصاد مما جعله يتعدى في كثير من الأبيات على قدسية الحديث عن الذات الإلهية ، والأقدار ، والإيمان بالغيب ، وكثير من مسلمات التوحيد لله والعبودية له ، وهذا الأمر برزت منه قصائد الزمخشري المتأثرة بهذا الشاعر المهجري

(٤) مع النيل - ص ٣٨٣ .

(٥) مع النيل - ص ٦١٢ .

(٦) راجع " الأدب العربي المعاصر في مصر " - د. شوقي ضيف - دار المعارف - ط ٩ ، ص ٧٠ .

العربي الثالث من شعراء العرب المهاجرين (شعراء المهجر) ، لذا كانت أشد تأثيراً في الآداب العربية بعامة ، وفي الأدب السعودي بخاصة حيث زرعت لها أتباعاً ومتأثرين شكّلوا أغلبيةً من شعراء البلاد ومنهم الشاعر طاهر زمخشري .

ورغم كثرة رواد هذه الجماعة وأعلامها ممن مثّلوا انفتاحاً لكل التيارات الأدبية من شوقي إلى مطران إلى أبي القاسم الشابي وإبراهيم ناجي ومحمد عبد المعطي الهمشري وحسن كامل الصيرفي وعلي محمود طه وآخرين غيرهم ، إلا أن أبعدهم تأثيراً وأجلّهم أثراً في عطاء الزمخشري ثلاثة هم : الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي ، والمصريان الدكتور إبراهيم ناجي ، وعلي محمود طه .

أما أبو القاسم الشابي فمن أكثر شعراء أبولو صدىً لدى شاعرنا " فكلاهما عاش يصارع الآلام ويحلم بالآمال ويعزّي نفسه بالتفاؤل رغم عصف الرياح " (١) ، لذا فإننا لا نعدم جوانب التقاء بين الشاعرين مما يوحد في شعرهما مناحي فنية (كالوسيقى والصورة) ونفسية (كقوة العزيمة والتمرد على القهر) ، ويقرب من اتجاهاهما الرومانسي وبخاصة في استنطاق الطبيعة والاستمتاع بالحديث عن جوانبها المغذية للوجدان ، ولا نكاد نلتقي قول الزمخشري لاجئاً إلى الغاب :

ليتنبّي أرجع للغاب فلا	أجعل الشيطان في الدنيا رفيقي
فرحاً أركض في أدغاله	كل همي في غروب أو شروق
أن أجاري الوحش في وثبته	وأباريه على الخطو الطليق
وحوالينا يبيع مورق	يسكب العطر ويزهو بالبروق
وصفير الريح ناي رجعه	يقرع الأسماع في الصمت العميق (٢)

حتى نتذكر قول الشابي :

في الغاب سحر رائع متجدد	باق على الأيام والأعوام
وجداول تشدو بمعسول الغنا	وتسير حاملةً بغير نظام

(١) الشعر الحديث في المملكة - ص ٤٩ .

(٢) من قصيدة " ليتني " - مج النيل - ص ٧٠٥ .

ثم يقول :

ولكم أصختُ إلى أناشيد الأسي وتنهد الألام والأسقام
والى الرياح النانحات كانها في الغاب تبكي ميت الأيام^(١)

وإن كنت أرى أن كلا الشاعرين (الزمخشري والشابي) قد استلهما فكرة الغاب من شعراء المهجر الذين أبدعوها أولاً .

وتكاد تكون قصيدة الزمخشري (ساعيش) ومطلعها :

ساعيش رغم الداء والأعداء وأصول في الدنيا بعزم إباني^(٢)

” استيحاء لقصيدة الشابي المعروفة ” نشيد الجبار “ حتى في قافيتها الممزجة المكسورة ، ولاشك أن الزمخشري في استحضاره لقصيدة الشابي إنما يعبر عن تأثر واضح وإعجاب عميق بشعر الشابي^(٣) .

ومن قصيدة أبي القاسم هذه الأبيات :

ساعيش رغم الداء والإعياء كالنسر فوق القمة السماء
لا أرمق الظل الكنيب ولا أرى ما في قرار الهوة السوداء
وأسير في دنيا الشاعر حالماً - غرداً - وتلك سعادة الشعراء^(٤)

وفي قصيدة الزمخشري ” سوف أحيا “ والتي مطلعها :

سوف أحيا ومعزفي زفراتٍ وبصدي من لاعبي جمرات^(٥)

لحات من قصيدة الشابي السابقة ، ويذكرنا كلا الشاعرين - في فكرة التحدي

وقوة الإرادة - بالأسطورة اليونانية القديمة ” بروميثيوس “^(٦) .

• • •

(١) ديوان ” أغاني الحياة “ - الدار التونسية للنشر - ١٩٧٤ م - ص ٢٦١ . ٢٦٢ .

(٢) مج النيل - ص ٢١٦ .

(٣) مظاهر في شعر طاهر زمخشري - ص ١٢٨ .

(٤) ديوان ” أغاني الحياة “ - ص ٢٥٢ .

(٥) مج الخضراء - ص ٢٩٨ .

(٦) انظر ” الأدب المقارن “ - محمد غنيمي هلال - مطبعة نهضة مصر - ط ٣ - ١٩٧٧ م - من

ص ٢٩٩ إلى ص ٣٠١ .

وإذا كنا نعد أبا القاسم الشابي " الرائد الشعري لشاعرنا طاهر زمخشري " (١) ، فإن للدكتور إبراهيم ناجي أثراً في خطوات شاعرنا الأدبية خاصة في بداياته . ففي وقت أنشأ إبراهيم ناجي رابطة الأدباء عام ١٩٤٣ م (٢) وانضم كثير من أدباء السعودية إليها ، لم ينضم طاهر إلى ركب هؤلاء ، إلا أن ذلك لم يحل دون اتصاله برئيس الرابطة - إبراهيم ناجي - وقراءة ديوانه " من وراء الغمام " والتأثر به ، حتى إذا ما أصدر الزمخشري أول دواوينه " أحلام الربيع " قرأنا بعض قصائده كقصيدة " أين الصديق " والتي يقول منها :

جذوة الياس التي أشعلتها يا زماني قعدت بي في الطريق
لاهت الأنفاس مكدود الخطى متعباً يطفو بجنبني حريق (٣)

أحسننا " بروح تلميذ في مدرسة الشعر يحاول أن يتأثر خطوات ونهج أستاذه المصري إبراهيم ناجي ولكن بطريقة لم تكتمل لها وسائل النضج بعد " (٤) . وهو - بلا شك - أمر لا يحل بأصالة موهبته الشعرية ، ذاك أنه " طبعي أن يظهر الديوان الأول للشاعر طاهر زمخشري " أحلام الربيع " بمظهر التقليد والمحاكاة ، لأن خطوات الشعراء الأولى تبدأ مقلدة محاكية ثم تنفرد بشخصيتها الفنية المميزة والمتفردة بعد ذلك " (٥) .

وقد وهم بعض الباحثين حين اعتبر التجربة الشعرية عند طاهر زمخشري تشابهه في جميع دواوينه مع تجربة الشاعر إبراهيم ناجي من منطلق كون " التجربة الرومانسية في شعر طاهر زمخشري هي تجربة شاعر عشق الحياة من خلال المرأة ، ولكنه لم يحظ من

(١) مظاهر في شعر طاهر زمخشري - ص ٤١ .

(٢) استمرت هذه الرابطة تحت اسم رابطة الأدب الحديث منذ عام ١٩٥٣ م بعد وفاة إبراهيم ناجي .

راجع : مقدمة الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث - مصطفى عبد اللطيف السحرتي -

مطبوعات تهامة - جدة د ٢ ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م - ص ٢٣ .

(٣) مج الليل - ص ٤٥ .

(٤) الشعر الحديث في الحجاز - ص ٣٠٠ .

(٥) مظاهر في شعر طاهر زمخشري - ص ١٠ .

هذه التجربة إلا بالشقاء والعذاب والحرمان ... فهو ييكي على هذا الحب الضائع ويمتني نفسه بالعودة إليه دون جدوى^(١)؛ فالشاعر قد تجاوز مرحلة المحاكاة في كثير من دواوينه التالية لأحلام الربيع، كما أن تجربة العشق والحرمان التي أشار الباحث إليها، تجربة أزلية عاشها الشعراء من قديم وتوالت عبر العصور، لتوحد العاطفة البشرية وتشابه المواقف الإنسانية على اختلاف الأزمنة والأمكنة، فكيف بها وهي وليدة اتجاه واحد هو الاتجاه الرومانسي الذي يمدّ قريحة الشاعرين ومعهما آخرون؟ هذا إلى أن المواقف على نتاج الشاعرين يجد في شعر الزمخشري وقاراً وتعقفاً لا يجده في شعر ناجي بما فيه من انطلاق وصراحة بل ربما قلنا خروج على أسلوب العفة والتأدب والاحتشام.

• • •

أما ثالث أقطاب أبولو المؤثرة في أدب الزمخشري، الشاعر علي محمود طه، فقد وُصف بأنه صاحب مدرسة التحليق الشعري، إذ إنه - كما يقول شوقي ضيف - " أكثر شعرائنا بعد شوقي توفيقاً في صياغته الشعرية، وكأنما كانت لديه خبرة تمكنه من أن يقتنص الكلمات الشعرية في القصيدة التي يصنعها فإذا هي كعقد من الجواهر تتألق فيه حباته^(٢)، فكان بهذه الخاصة الفنية جديراً " بأن يجتذب إليه المعجبين والمتأثرين وبخاصة في فترة مولد حركة تجديدية يهدف بها أصحابها إلى التميز والتطور في بيتهم الأدبية^(٣)، وكان من أوائل من اجتذبهم أسلوبه طاهر زمخشري، ولا يخفى هذا التأثير على قارئ ديوانه " أحلام الربيع " الذي أهدى فيه قصيدته " أنشودة الملاح " بقوله : مهداة لصاحب ديوان الملاح التائه : الشاعر الكبير الأستاذ علي محمود طه . ومنها يقول :

الدجى بحرٌ وقلبي سابعٌ وإلى أين سيمضي ؟ لست أدري

(١) في الشعر السعودي المعاصر - فوزي سعد عيسى - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية -

١٩٩٠ م - ص ٣٥ .

(٢) الأدب العربي المعاصر في مصر - ص ١٦٣ .

(٣) الشعر العربي الحديث في الحجاز - ص ٣٠٤ .

والنجوم الزهر في عليانها شفق للغيب بالاقدار تجري^(١)
” وتأتي هذه القصيدة المهداة إلى صاحب ديوان ” الملاح التانه ” بمثابة إعلان
من طاهر زمخشري عن وجهته الفنية في الغزل خاصة وفي سائر الأغراض بصفة
عامة^(٢) .

وهكذا ، تصافرت جهود جماعة ” أبولو ” مع دعوة الجماعة ” المهجرية ” وجهود
رجال ” الديوان ” في توجيه الشعر العربي الوجهة الوجدانية التي لا تزال تلازمه حتى
اليوم ، والتقت هذه التفرعات الثلاثة في مجرى واحد ، هو المجرى الرومانسي الذي وفد
على مختلف الأقطار العربية ومنها العربية السعودية^(٣) .

(١) مج النيل - ص ٢٢ .

(٢) أدباء سعوديون - ص ٢٣١ .

(٣) راجع الحركة الأدبية في المملكة - ص ٤٠٥ ، ٤٠٧ .

الزمخشري بين الكلاسيكية والرومانسية :

كان من نتائج تأثر أدباء الجزيرة العربية بتيارات الفكر والأدب أن تشرّبوا اتجاهاتها وتبنّوا أفكارها باتباع مذاهبها الأدبية ، فظهر لكلّ مذهب أتباع يحملون لواءه ويمثلونه خير تمثيل ، من مثل عبد الله بن إبراهيم الجليلي^(١) ، وعثمان بن سيار^(٢) ، وعلي السنوسي^(٣) ، وآخرون كانوا أعلاماً للنزعة " التقليدية الجامدة " أو الكلاسيكية الميتة كما يسميها البعض^(٤) بما لها من خصائص المبالغة وترسم نهج القدماء وانعدام الذاتية وغلبة المديح وشيوع الكلمات الميتة والتعبيرات المختطة^(٥) ، في حين برز محمد سعيد العمودي^(٦) وعبد القدوس الأنصاري وضياء الدين رجب^(٧) وغيرهم أعلاماً

للنزعة " التقليدية الحديثة " أو الكلاسيكية الحية المنبثقة عن استعداد فطري للقريض (١) شاعر سعودي من مواليد مدينة عنيزة سنة ١٣٥٠ هـ ، ومن خريجي كلية اللغة العربية وأحد الدارسين بقسم الدراسات العليا في الأزهر ، وهو من كبار موظفي الشؤون الاجتماعية بوزارة العمل (انظر اتجاهات الشعر المعاصر في نجد - د. حسن بن فهد الهويمل - نادي القصيم الأدبي ببريدة ١٤٠٤ هـ - ص ١٧٧ المتن والهامش) .

(٢) شاعر سعودي ، وهو من مواليد عام ١٣٤٨ هـ - درس بدار التوحيد بالطائف ، ثم في كلية الشريعة بمكة ، وبعد تخرجه عام ١٣٧٣ هـ تقلّب في عدة وظائف تعليمية ، منها وظيفة بالرناسة العامة للمعاهد والكليات (انظر السابق - ص ١٩٧ المتن والهامش) .

(٣) أديب مكّي ، ولد سنة ١٣١٥ هـ - ١٨٩٧ م وهاجر إلى زيد والمراوعة من جهات اليمن وتلقّى تعليمه فيها ثم عاد إلى جيزان وبقي فيها إلى أن توفي سنة ١٣٦٣ هـ . (انظر : الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي - عمر الطيب الساسي - دار تهامة للنشر - ط ١ - ١٩٨٦ م - ١٤٠٦ هـ - جدة - ص ٣٦٠) .

(٤) انظر التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية - محاضرات عبد الله عبد الجبار - ط ١ - مصر (دون اسم المطبعة) - ١٣٧٩ هـ - ١٩٥٩ م - ص ٢٤٩ .

(٥) الحركة الأدبية - ص ٣٧٩ .

(٦) أديب مكّي ، ولد في مكة عام ١٣٢٣ هـ / ١٩٠٥ م ، تخرج من مدرسة الفلاح بمكة وشغل بعد ذلك عدة وظائف إدارية منها رئاسة ديوان التحرير بمصلحة البريد والبرق العامة ، وعضوية المجلس الأعلى للعلوم والآداب ، ثم عضوية مجلس الشورى . له عدة مؤلفات منها : قصة (رامز)

ومجموعة مقالات (من أوراق) ، وديوان (رباعيات) . (انظر : أدباء سعوديون - ص ٤٣٣) .

(٧) وُلِدَ في المدينة المنورة عام ١٣٣٥ هـ ، وتلقّى تعليمه على أيدي علمائها في المسجد النبوي الشريف . وهو شاعر من أكبر شعراء القطر وكاتب من أقدر الكتاب ، له أسلوب ناصع معانيه واضحة وعاطفته صادقة ، يمثّل النسق الشعري الأصيل في صفاته وجودته . من أعماله : ديوان ضياء الدين رجب . (انظر موسوعة الأدباء - القسم الأول - ص ٣٩١) .

للنزعة " التقليدية الحديثة " أو الكلاسيكية الحية المنبثقة عن استعداد فطري للقريض تدعمه محفوظات شعرية ضخمة من شعر القدماء والمحدثين تمكن رجال هذا الاتجاه من استصفاء أحسن الأساليب والألفاظ لتكوين صياغة متقنة محافظة تسير وفق تقاليد الشعر العربي وطرائقه في تعبيرها عن معانٍ وأغراض لا تعدو في جملتها ما أثر عن شعراء العرب الأوائل من الأغراض ، ويأتي كل ذلك في لباسٍ من الاتزان والاعتدال الذي يميل بهم عن جموح الخيال^(١) .

ولم تعد المدرسة الرومانسية أبناءً خا في الأدب السعودي ، فكان الشاعر الأمير عبد الله الفيصل ومحمد حسن فقي ومحمد السليمان الشبل^(٢) بعضاً ممن غا إبداعهم في حماها .

ولما كان من المسلّم به أن عنصر الذاتية الذي يمتلئ به الاتجاه الرومانسي وعنصر الموضوعية الذي تتطلبه واقعية المذهب الكلاسيكي الحي في معالجة القضايا ، أمران لا غنى عن وجودهما معاً في العمل الأدبي لبداية التقائهما في النفس الإنسانية التي هي مزيج من العواطف والعقل ، فقد ظهر من أدباء المملكة طائفة مخضمة عاصرت الانتقال من التقليد إلى التجديد فاستظلت بظلال المذهبين (الكلاسيكي والرومانسي) في توازن بين الذاتية والموضوعية . والعاطفة والفكرة ، مما يجعلنا لا نستطيع تصنيف هؤلاء الشعراء في مدرسة بعينها إذ " كان شعرهم حائراً بين تأثير كلاسيكية آفلة ، ودعوات التجديد الرومانسية في الشعر العربي الحديث " ^(٣) ، وبقيت

(١) الحركة الأدبية - ص ٣٨١ .

(٢) وُلِدَ في مدينة عنيزة ١٣٤٨ هـ ، وتخرج من مدرستها الابتدائية ثم التحق بالمعهد العلمي السعودي بمكة ، ونال شهادته ثم التحق بكلية الشريعة وتخرج منها . قرأ كثيراً من الكتب واتجه إلى الأدب وبالأخص المهجري منه ، تغلبت الإبداعية على شعره مع ظهور الرمزية أحياناً في بعض القصائد . من دواوينه (نداء السحر) . (انظر موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين - القسم الثاني - ص ١٠٧) .

(٣) معجم البابطين - هيئة المعجم للشعراء العرب المعاصرين - مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - هيئة المعجم - ص ١٧٩ .

- على ضوء ذلك - سمة التقليدية سمة ظاهرة تتمثل في تناولهم لبعض الأغراض القديمة وتقديمها في أداءٍ فني على غمط قصائد القدماء ، وتوظيفهم الشعر لقضايا الإصلاح الاجتماعي ، أو جعله منبراً للاهتمامات السياسية والفكرية يعبرون منه عن تضامنهم مع الكفاح العربي الخالد ويناصرون قضايا الشعوب المستضعفة ، ويدعون للسلام ، ويهتفون للحرية ، وكل ذلك يقتضي فخامة وجزالة في اللغة وقوة في أسلوب التعبير تحكي طريقة الأولين . فإذا ما راموا البوح بآلامهم وخلجات قلوبهم متأثرين بدعاة التعبير عن عواطف الإنسان وعن الحياة والكون من خلال مشاعر وقلب الشاعر لا من خلال تفكيره وعقله ، ركبوا المركب الجديد وانطلقوا به مصطبغين بما للمزاج الرومانسي من مسحة حزن وتشاؤم تجلّت في أشعارهم الذاتية الحائرة أمام لغز الحياة ، وامتألت قصائدهم بالتساؤل والأمل وانحازوا للطبيعة والمرأة يثنونها عشقهم وهمومهم .

وقد كان من أثر هذا الازدواج المتوازن في شعر هؤلاء نفر من أدباء المملكة ، أن تفاعلت النزعة التقليدية مع نزعة التجديد والتحرر ، فبدت في الأطر التقليدية الموزونة المقفاة لغةً شعرية متطورة المضامين وأكثر حيوية وخلوّاً من التعقيد والابتذال ، كما يشيع فيها إيقاع مؤثر ونبض وجداني رفيف^(١) .

والشاعر طاهر عبد الرحمن زمخشري ، أحد نماذج هذا الازدواج في الأدب السعودي ، فمع عمق طابع الرومانسية في شعره وبروز معالم هذا الاتجاه واضحة فيما يصدر عنه من أنغام ، فإننا نلمس في نتاجه كلاسيكية لا يمكن إغفالها ، أسهمت غزارة نتاج الشاعر في توسيع رقعتها رغم ضيق مجالاتها ومحدوديتها ، إذ لا تتجاوز مجالين : أولهما : الأغراض ، وتأتي كلاسيكية الشاعر في هذا المجال من نافذة طرق بعض الأغراض التقليدية : كالمديح ، والإشادة بأعلام الشخصيات ، أو تناول تلك الأغراض التي تعني بنواحي السياسة والوطنيات أو شعر المناسبات أو الإصلاح الاجتماعي ، ودواوينه تعج بأمثلة لما سبق ، ومن ذلك قوله يمدح خادم الحرمين الشريفين عند زيارته الأولى لتونس - إبان كونه أميراً - :

(١) المرجع السابق - ص ١٨٦ .

شمسنا مطلعها في المغرب وسناها في أسارىر الأبى
الأميرُ الفهدُ في زارتيه بالحجى يفتكُ لا بالملخب
وأخو الفيصل بل ساعده وسليلُ المجد وابنُ النُجب^(١)
وقوله يمدح الملك فيصل - رحمه الله - إبان كونه راعياً للبلاد :

المواثيقُ سطورٌ من دمانا والبراهينُ حقولٌ في حمانا
أخصبتُ من يده وازدهرت ثم أعطينا فجاشتُ بهوانا
وانطلقنا نحصدُ الخيرَ ، وقد هتَفَ الداعي ونادى فشجانا^(٢)

ومديح الزمخشري - مع كونه ثمرة لكلاسيكته الشعرية - " ليس من ذلك المديح المتكلف المصنوع الذي تمليه الرغبة ، أو تدفع إليه الرهبة ، ولكنه مديح أملتة مشاعر الحب الصادقة لتلك الشخصية الفذة في التاريخ المعاصر للمسلمين والعرب " ^(٣) .

ومن ثمار كلاسيكيته قوله في ذكرى مولد حفيده حسام - وهو من شعر المناسبات - :

أيا يوم الخميس فدتك رuchi فأنْتَ لبييضِ أمالي مدارُ
إذا ما العام دار وجنتَ تسعى إليّ وفي مطالعك ازدهارُ
أعانقُ فجرَكَ الضاحي وأزهو بما أهْدَى لمقلتي النهارُ^(٤)

كما يتحدث في بعض شعره من منبر الوعاظ المصلحين فيقول في قصيدته " لا تفاخر " مثلاً :

لا تفاخر بما لديك من النعمى فقد يسحقُ النعيمَ التفاخرُ
واحمد الله أن حبأك وأعطاك ، وكن دائماً لمولاك شاكرُ
كلما زدتَه ثناءً وحمداً جاءك الخيرُ دافقاً متكاثراً^(٥)

(١) من قصيدة " فهد في الخضراء " - مج الخضراء - ص ٢٢١ .

(٢) من قصيدة " في ظلال الإسلام " - ديوان " من الحيام " - ص ١٧ .

(٣) من أعلام الشعر السعودي - ص ٢٤٨ .

(٤) من قصيدة " يوم الخميس " - مج الخضراء - ص ٥٤١ .

(٥) مج الخضراء - ص ٦٩٩ .

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن كلاسيكية الزمخشري في هذا المضمار لم تخلُ من بصمات تجديدية يصدق عليها قول الدكتور عبد القادر القط : " يتردد الشاعر بين أساليب الشعر القديم في رصانتها الغالبة وإحكام عبارتها وإيقاعها المتوتر ومعجمها الشعري المختار ، وأساليب الشعر الجديد وميله إلى الاقتراب من الحياة اليومية وابتكار معجم شعري فيه جرأة على استخدام ألفاظ جرى عرف القدماء على تجنبها بوصفها ألفاظاً غير شعرية " (١) . ولك أن تلمس هذه السمات فيما يلي من النماذج وهي من النقد الاجتماعي ، ففي مقطوعة " عبوس " يقول :

وَعَبُوسٌ رَكَبَ الْقَبْحُ بِهِ	وَجَهَ خَنْزِيرٌ ، وَزَلُومَةٌ فِيلٌ
يَلْبَسُ الْعَفَّةَ زَيْفًا وَالْخَنَى	مَالَهُ مِنْهُ بِمَا يَأْتِي مَثِيلٌ
أَبْدًا يَقْرَضُ فِي أَشْدَاقِهِ	سِيرَةَ الْخَلْقِ بِقَالَ وَيَقِيلُ
خَيْرٌ مَا يُعْرِفُ مِنْ أَوْصَافِهِ	أَنَّهُ فِي النَّاسِ طَبْلٌ وَثَقِيلٌ (٢)

وفي أخرى بعنوان " ضغائن " يقول :

في الحنايا عقاربٌ وثعابين ، ومن سمها اشتعال الضغائن
فالحسود الذي يكتامك البغضاء إمّا مخادعٌ أو مداهنٌ
والحقود الذي تثور به الشحناء يُبدي ما يختفي في المباطن
لكن السمع من يرى أوجه الناس مرايا تُهدي إليه المحاسن (٣)

ويقول في تصوير حادثة سرقة مجموعة من القصائد :

سَرَقْتَ وَكُنْتَ تَحْسِبُهَا نَقُودًا	عَنَاوِينَ الْقَصَائِدِ يَا " حَرَامِي "
وَقَدْ أَجْهَدْتَ نَفْسَكَ لَسْتَ تَدْرِي	وَأَنْتَ تَغُوصُ فِي لُجَجِ الزَّحَامِ
لِتَرْجَعَ بِالْحَقِيبَةِ وَهِيَ مَلَأَى	بِمَا تَرْجُوهُ يَا نَسْلَ اللَّئَامِ (٤)

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - عبد القادر القط - دار النهضة العربية للطباعة -

بيروت - ٢٢ - ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م - ص ٤٦٧ .

(٢) مج النيل - ص ٥٥٣ .

(٣) مج النيل - ص ٦٥٠ .

(٤) المصدر نفسه - ص ٦٥٢ .

والحق يقال ، إن استخدام الزمخشري لمثل ما ورد في النماذج السابقة من الألفاظ غير الشعرية أمر نزر أمثلته قليلة في نتاج الزمخشري الضخم ، ويبدو جلياً أن طبيعة الموضوع تتحكم بقوة في هذا الاستخدام ، فهو يجد في موضوع النقد الاجتماعي اللاذع والساخر مجالاً مواتياً لذلك دون أن تخرج به سعة المجال عن حدود المقبول ، وفيما عدا هذا الميدان نجد " طاهراً " علماً من أعلام الشعر السعودي الذين يملكون لغة سليمة مستقيمة ترتفع بفنهم عن الابتذال والإسفاف .

• • •

أما ثاني المجالين : فهي تلك القوالب التي صبّ فيها الشاعر ما تجيش به نفسه من الأغراض والأفكار . فالزمخشري - كما يقول زميله الشاعر محمود عارف^(١) - : " يجيد الشعر في القوالب الكلاسيكية "^(٢) ، ويعني بها تلك التي يلتزم فيها القافية وبحراً من محور الشعر الخليلية جاعلاً البيت وحدة القصيدة ، من مثل قوله :

ذوبُ نفسي مدامعَ في المآقي وفؤادي من الجوى في احتراق
وأنيبي توسّل ، ووزفيري صلواتٌ بأن تحلّي وثاقي
يا ملاكاً في حسنه طلعة البدر ، وفي حبه رأيت محاقبي^(٣)
على أنّه ينبغي ألا تخرج بنا خصوصية عبارة عارف عن إدراك ما للزمخشري من أسهم الإجداد في الأطر الجديدة للشعر العربي بدءاً مما سار فيه على نظام الثنائيات كقوله :

وطني يفديك ظني واليقين والتفاني فيك إيمانٌ ودينٌ
طالَ إغفاؤك فاهتاجَ الأنينِ فمتى تصحو وتُصغي للحزين ؟

(١) شاعر سعودي من مواليد مدينة جدة عام ١٣٢٧ هـ ، وقيل عام ١٣٢٩ هـ ، وهو شاعر متمكن من

لغته ، صادق في أحاسيسه ، له عدة دواوين جمعها في مجلدين بعنوان " ترانيم الليل " . انظر : الموجز

في تاريخ الأدب السعودي - ص ١٣٦ ، وانظر كذلك: نظرات في الأدب السعودي - ص ١٦٣ .

(٢) مجلة المهمل - جمادى الثاني ١٣٧٨ هـ - يناير ١٩٥٩ م - ص ٢٩٨ .

(٣) من قصيدة " همسة " - مع النيل - ص ٣٣١ .

الجبالُ الشَّمُ كهفُ الذكرياتِ وفيافي البيدِ قبرُ الأُمَيَّاتِ
كلُّ مَنْ حولي أَشلاءُ رفاتِ فمتى تُنفخُ في الصوَرِ الحياةُ؟^(١)
والمربعات ، كقوله :

قالوا : أَجَدَتِ قَلَّتْ : " في تبديدِ أيامِ الشبابِ
وعبورِ أَمَادِ الحِيا ةِ مِجانِباً نَهَجَ الصَّوابِ
بلقاءِ أهْوالِ الخطو بِ بِبِسمَةِ الأملِ الكِذابِ "
وتركَّتْ للنفسِ الزمّا مَ فحلَّقَتِ فوقَ السحابِ
قالوا : أَسَاتِ قَلَّتْ : " في لبسِ الفضائلِ والحياءِ
وتمسَّكي بالخلَّةِ السَّمحاءِ^(٢) انشُرْها ضياءَ
ولقد عَبرْتُ بِها الطَريقَ قَ وَقَدَ تَمَوَّهَ بالرياءِ "
وتركَّتْ للنفسِ الخطا مَ فِيمِمَّتْ دَرَبَ الفناءِ^(٣)

ووصولاً إلى تلك التي استلهم فيها الموشحات وتفنن في تطويع بنائها لاحتواء ما

تنامي في نفسه من العواطف والمعاني ، من مثل قوله :

هذي العيونُ استغرقتْ شَتى العجائبِ في الحياةِ
أغضتْ وَقَرَحَها الأَسى فصرختْ آه
لكن يدَ الأسي يَراعُ ، والجفونَ له دواه
ستَخطُ سَفْراً سوفَ يتلو ما يَرددهُ الرُّواه
ويرجعون مع الليالي " كان صلباً ،
يجتاز آفاقاً تَمدُّ به له الألام درباً "^(٤)

(١) من قصيدة " وطني " - مج النيل - ص ١٠٢ .

(٢) في الديوان يقف الشطر الأول من البيت عند حرف الحاء من " السمحاء " والصحيح ما أثبت .

(٣) من قصيدة " قالوا " - مج النيل - ص ٣٥٢ .

(٤) من قصيدة " أغنية قلب " - مج النيل - ص ٥٦٨ ، وقد وضعت نص ما يرجعون بين قوسين لم يردا في الديوان .

ولعل الأستاذ محمود عارف قد قصد أيضاً إلى هذه الأطر - بما فيها من ملامح التجديد - في ذكره القوالب الكلاسيكية ، فإن كان الأمر كذلك فهو يصدر عن رؤية تتفق مع رؤية الدكتور عز الدين إسماعيل حين أكد أن هذا النمط من البناء والذي ينهج نهج الموشحات أو يستوحىها " لا يحمل أي جديد ذي خطر ... فكل ما لهذه المحاولة من قيمة ، التخفيف من حدة التكرار المؤلف في الصورة التقليدية للقصيدة .. فبدلاً من أن يكون البيت هو الوحدة الموسيقية المتكررة ، صارت مجموعة من الشطرات منتظمة تنظيمياً خاصاً - وإن كانت ما تزال ملتزمة بنفس الوزن ، ومرتبطة بنظام معين للقافية - صارت هي الوحدة المتكررة " (١) . ويمضي في رفض سمة التجديد في سائر القوالب كالمربعات والمخمسات والمسدسات بقوله : " قس على ذلك كل ما عرف باسم المربعات والمخمسات والمسدسات وما أشبه ، فكلها أطر تختلف من حيث هندستها ، لكنها قبل كل شيء خاضعة لنظام معين من الهندسة " (٢) .

ولاشك أن هذا الرأي لا يخلو من تشدد ، فالموشحات الأندلسية تمثل مرحلة مبكرة واضحة المعالم من مراحل التطور والتجديد في موسيقى الشعر العربي ، وكذا الأمر في ألوان التجديد الأخرى لصياغة الشعر العربي ، فهي وإن خضعت - كما يذكر الدكتور عز الدين - لصياغة هندسية معينة في الوزن والقافية ، تعدّ صورة قوية من صور التمرد على الشكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة ، فلا بدع إذن أن يترك هذان النمطان أثرهما في نهج تيار التجديد في العصر الحديث . ومع أن طريقة التوشيح فقدت حداثتها حاضراً باعتبارها حسنة من حسنات عصور سابقة ، فإن استلهاهم الشعراء - بمن فيهم الزمخشري - هذه الطريقة يُحسب لهم كأسلوب من

(١) الشعر العربي المعاصر : قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية - عز الدين إسماعيل - المكتبة الأكاديمية -

ط ٥ - ١٩٩٤ م - ص ٤٩ .

(٢) المرجع نفسه - ص ٤٩ .

أساليب التجديد في الشعر المعاصر ، ذلك أنا لا نجد في شعرهم التزاماً حرفياً لنظامها ، بقدر ما نحس بروح هذا الفن من خلال اقتباسهم واستيحائهم لصياغته استيحاءً مكثهم من خلق أبنية جديدة فاقت البناء المستلهم تطوراً وتحوراً ، الأمر الذي يُعدّ خطوة منهم تسير في ركب خطوات غيرها بدوت من جماعات النقد العربية المختلفة : الديوان والمهجر وأبولو ، دعت كلها لمناهضة الشكل التقليدي للقصيدة ، إنطلاقاً من مسلم بأن القافية العربية - كما يقول ميخائيل نعيمة - : " ليست سوى قيد من حديد يربط قرائح شعرائنا وقد حان تحطيمه " (١) .

هذا هو الزمخشري الشاعر الكلاسيكي ، وهذه بعض أوجه الكلاسيكية في شعره ، ولئن كان وجودها ظاهراً للعيان ، فإن هذا الوجود لم يقطع على معالم اتجاه آخر ، هو الاتجاه الرومنسي ، الذي مثل نموذجاً لازدواجية الاتجاه ، وكما أنني وقفت فيما سبق على مظاهر كلاسيكيته ، فحريّ بي أن أقف فيما يلي برهة بين يدي رومانسيته .

• • •

يتصل مصطلح الرومانسية بالجدة في الشعر ، وقد بدأ هذا الاتجاه الأدبي في أوروبا وتعددت دلالاته على أيدي كتابها ونقادها ، وكان أكثرها توازناً ووضوحاً تعريف " مدام دستال " الذي حدّد دلالة الرومانتيكية - أو الرومانسية - بأنها : " الشعر الذي نحيا فيه الماضي الوطني ، وأنها أدب الفروسية ، وقد انتقلت بالمعنى نفسه إلى إيطاليا ثم أسبانيا ، ثم اتسع مدلولها إلى أبعد من هذا فشملت كل ما يدل على الإنسان الحالم ذي المزاج الشعري ، المنطوي على نفسه ، ثم امتدّ معناها إلى ما يشمل العاطفة والاستسلام للمشاعر والاضطراب النفسي والفردية والذاتية " (٢) .

(١) الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد - إبراهيم بن فوزان الفوزان - ج ١ - ط ١ - مكتبة الخانجي - ص ٣٣٤ .

(٢) راجع كتاب " مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث " - د. سالم أحمد الحمداني - وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - جامعة الموصل - ط ١ - ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م - ص ٨٨ .

وقد حمل الاتجاه الرومانسي أو (الابتداعي) كما يسميه البعض ، سمات خاصة في بينته الأولى ، إذ مال بأدبائه إلى الهروب من الحياة واللواذ بالخيال والوهم ، وحملهم على الانكماش والانطواء والفرار من المسئولية ومن الدنيا الخارجية ، كما دفع بهم إلى تفيؤ ظلال الطبيعة ودعاهم إلى التلذذ بالآلام والإخلاق إلى اليأس^(١).

ثم انتقل هذا التيار إلى الشعر العربي المعاصر ، ومنه إلى أفق الشعر في المملكة العربية السعودية حيث سرى هذا التيار في ضوء ما توافر له من عوامل^(٢) ، فإذا به يطل برأسه في أشعار عدد كبير من شعراء المملكة ، وفي مقدمتهم طاهر زمخشري ، الذي عدّه بعضهم ممن وقفوا شعرهم على هذا الاتجاه^(٣).

بيد أن التجربة الرومانسية في أشعارهم ، تميزت بلامح خاصة انفردت بها عن سائر تجارب الرومانسية في الأقطار العربية الأخرى فضلاً عن الغربية ، ففي الوقت الذي انطلق فيه بعض شعراء الرومانسية العرب يتخبطون في تيه المبادئ الرومانسية اليائسة ، نجد الشعراء السعوديين يأخذون من خصائصها بقدر ما يتوافق مع مجتمعهم وطبيعة بيئتهم وتقاليدها ، فالتجربة الوجدانية ترتبط ارتباطاً وثيقاً في شعرهم بالدين والأخلاق وتعكس إيمانهم بالقيم والمبادئ الدينية والأخلاقية .

وإذا كان شعراء الغرب الرومانسيون وبعض من تبعهم من شعراء العرب قد وجدوا الخلاص من أعابهم في الانتحار أو التعامل السلبي مع المجتمع ، فإن شعراءنا وجدوا ما ينشدونه من الاطمئنان النفسي في الدين ، فساعد هذا الاستقرار النفسي في تصحيح النظرة إلى الوجود وحدّد مساراً مستقيماً للتعامل مع المجتمع فلم يعرضوا عن

(١) راجع الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث - السحرتي - ص ٢٢٩ .

(٢) راجع التيارات الأدبية - عبد الله عبد الجبار - ص ٢٧٤ - ٢٧٥ ، وانظر هذه العوامل أيضاً في " النزعات الشعرية عند جماعة أبولو " - أحمد عبد الله اليحيى - مطبوعات نادي القصيم الأدبي - بريدة - ط ١ - ١٤٠٢ هـ - ص ٨٤ - ٨٥ .

(٣) انظر كتاب " الأدب الحديث تاريخ ودراسات " - د. محمد سعد بن حسين ، مطابع الفرزدق التجارية - الرياض - ط ١ - ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٣ م - ص ٢٨٩ ، وكتاب " الأدب الحجازي الحديث " - إبراهيم الفوزان - ص ١٠٢٥ ، وكتاب " في الشعر السعودي المعاصر " - ص ٣٤ ، وانظر بداية هذا البحث لمعرفة اتجاه الزمخشري في الشعر .

مجتمعهم أو عن قضايا وطنهم وأمتهم العربية ، بل نجد شعرهم القومي والوطني يقف إلى جنب شعرهم الذاتي والوجداني^(١) .

كما امتدت خصوصية التجربة إلى الجانب الشكلي للقصيدة الرومانسية السعودية ، فقد كان أغلب شعرائها محافظين في تجاربهم الرومانسية على القالب الشعري الموروث بإيقاعه الخارجي ، وقد يعتمد بعضهم إلى المقطعات أحياناً وإلى التلوين في القوافي . أما الخيال فلانجده ذلك " الخيال الرومانسي الذي يذيب الحواجز بين مدركات الحواس في تراسلٍ لا يعتمد كثيراً على منطقية العلاقة بين الصور " ^(٢) وإنما كان أمره في شعرهم أن " اكتفوا باستعمال المعجم الرومانسي في الألفاظ والصور الجزئية " ^(٣) .

وفي شعر طاهر زمخشري ، يتراءى لنا من خلف هذه الخطوط العريضة للرومانسية السعودية ملامح أكثر تحديداً وأوضح أبعاداً يمكن لنا من خلالها وضع أيدينا على خصائص أدق ارتفعت برومانسية الأدب السعودي عن كونها - كما يرى السحرتي - : " مذهبٌ مخدر فنوع ذليل " ^(٤) ، ويمكن تقسيم هذه الأبعاد إلى قسمين أحدهما يتصل بالمضمون والآخر بالشكل . وهذه وقفة مع أبعاد الأول منهما :

الذاتية :

تعد الذاتية ميلاً عاماً عند الشعراء الذين يتسمون بالاعتداد والغرور أحياناً ، غير أنها أكثر وضوحاً عند الشاعر الرومانسي . فالذاتية ، هي محور أبعاد الرومانسية ، وماهيتها التي تجعل من أحاسيس الشاعر وأحلامه وخواطره قضية قصيدته ، هي الأساس الذي ارتكز عليه هذا الاتجاه في مناهضة الكلاسيكية .

وشاعرنا طاهر زمخشري يُظهر في شعره جانباً من هذه الذاتية ، لكن غالباً يلتزم في ذلك جانب الاعتدال ، وقد أشار في أكثر من موضع من شعره إلى التفاته إلى ذاته ،

(١) الشعر السعودي المعاصر - ص ٣٣ وما بعدها .

(٢) ولا أظن هذا الحكم مطلقاً وشاملاً .

(٣) المرجع نفسه - ص ٣٤ .

(٤) الشعر المعاصر - ص ٢٢٩ .

وتجاوبه مع أحاسيسها وانفعالاتها ، ومن ذلك قوله في صراحةٍ تثير العجب والاستطراف عبر قصيدته " إلى نفسي " :

فمن نفسي إلى نفسي حديثٌ يؤكد أنني أحياء مداها
" أنانية " أعيش بها رضيعاً وأقصى ما أتوق له رضاها^(١)
كما يقول مخاطباً الليل ، في صورة أخرى لهذا النحي :

فيك أغفى الناس إلا شاعراً في حواشيك تلوى لا ينامُ
يكتم الآهات في طياته ويواري في حناياه الضرامُ
وبجنبيه تلظى مرجلٌ وحواليه وجومٌ وظلام^(٢)
ويقول عن تلك الذكريات الجميلة في حياته :

في جدار الصمت مرآة حياتي تسكب الفرحة في أعماق ذاتي
تعبير الأيام في أطرافها فوق جسرٍ موثقٍ بالذكرياتِ
صور شتى لها في خاطري ، جمعتها حيرتي في النظراتِ
كلما ألمح منها صورة جاذبتني نحوها بالعبراتِ^(٣) .

وقد ذهب بعض الباحثين إلى تناول ما أسماه جانب (الأنا) ، وجعله جانباً مستقلاً يعادل الرومانسية في كونه مظهراً من مظاهر شعر الزمخشري ، وقسم (الأنا) فيه إلى ملامح ثلاثة ، فهي صابرة أو متفائلة أو متساهمة ، ويأتي مذهبه في المعادلة انطلاقاً من اعتبار الرومانسية خلواً من هذه الملامح التي لا تتفق مع مبادئها^(٤) .

والصحيح أن هذا الجانب يصب بروافده الثلاثة في مجرى واحد هو الذاتية ، فالأنا - كما يورد ذلك الباحث نفسه^(٥) - هي " الذات التي ترد إليها أفعال الشعور جميعها

(١) مع النيل - ص ٦٨٠ .

(٢) من قصيدة " أنا والليل " - مع النيل - ص ٢٣٤ .

(٣) من قصيدة " ليالي الحب " - مع الخضراء - ص ١٩٢ .

(٤) انظر رأي الدكتور عبد الله باقازي في كتابه " مظاهر في شعر طاهر زمخشري " - ص ١١٩ وما بعدها .

(٥) انظر المرجع نفسه - ص ١١٩ .

وجدانية كانت أو عقلية وهو دائماً واحد ومطابق لنفسه ، وليس من اليسر فصله عن أغراضه ، ويقابل الغير والعالم الخارجي ، والذاتية أحد مبادئ الرومانسية التي لا يختلف حولها اثنان . أما كون ملامح (الأنا) لا تتفق مع مبادئ الرومانسية ، فصحيح بالنظر إلى المذهب في بيئته الأولى ، لكنه ينتقض متى عدنا إلى ما للرومانسية السعودية من سمات هذبها المعتقد الديني والعرف الاجتماعي ، وجاء في رومانسية شاعرنا ما يمثل لها ويعكس ذلك ، وهو ما أشرت إليه بالاعتدال في تعاطي هذا الملمح في بدء الحديث ، وفي اعتقادي أن ما عرضته من شواهد شعره حول إباته وتفاؤله رغم صعوبات الحياة ، دليل كافٍ على سريان هذا التهذيب في اتجاهه الرومانسي .

الاغتراب :

يذهب الدكتور محمد غنيمي هلال إلى أن : " الرومانتيكي غريب في عصره بشعوره وإحساسه ، لذا كان عصبي المزاج ذا نفس سريعة التأثير " (١) ، واغتراب الزمخشري - الذي جاء بعداً من أبعاد رومانسيته - لم يكن وليد غربة الشعور والإحساس فحسب - كما يذكر الدكتور غنيمي - بل كان انعكاساً لما عاشه من غربة روحية ومكانية في حياته ، فالاغتراب عنده أخذ " تشكيله وبقائه الفني من اغتراب الشاعر النفسي واغترابه المادي حيث عاش متنقلاً في عدة بلدان وقضى بها شطراً من حياته مثل مصر ، ولبنان وتونس ، وكانت فترة الاغتراب في حياة الزمخشري حارقة لشعوره " (٢) .

ونجد هذا التوجّه النفسي والفني للزمخشري يصل إلى جوانب عدة من شعره فيحملها شيئاً من اغترابه ونأيه ، كعناوين بعض دواوينه التي جاءت مؤشراً لهذا البعد ومنها ديوانا " عودة الغريب " و " ألحان مغرب " ، وكذلك بعض القصائد التي خدمت هذا المظهر عنواناً وكياناً ، من مثل قصيدته " في الغربة " ، ومنها يقول :

أنا في غربتي وأظلم بالشوق ، وكأسي يفيض بالحرمان

(١) الرومانتيكية - دار العودة - بيروت - ط٦ - ١٩٨١ م - ص ٥٧ .

(٢) مظاهر في شعر طاهر - ص ١٤ .

وبعيني غشاوة تحجب الضوء ، وقلبي يذوب مما يعاني
تترامى بي الدروب على التيه فلا يعرف الظلام مكاني
وعلى خافقي زوافر تترى وتذيب الشفاف في الخفقان^(١)
وفي قصيدته " عودة الغريب " يرسم لنا بدقة مشاعر المغرب في لحظات العودة إلى
الوطن ، فيقول :

ذكرياتي بها تدغدغ إحساسي وتلهو بناظري رؤاها
وتتقود الخطى إلى مسرح الأحلام أشدو بغبطني في رؤاها
والقداسات في المشاعر من حولي أناغي بمعزفي أسماها
وأنا بالحنين يُنعش أوصالي وأمشي بفينها تيّها^(٢)
الوحدة :

ملمح آخر لرومانسية الزمخشري في شعره، وهي أثر عن سابقها - الاغتراب - ،
فالوحدة والعزلة واقع في حياة المغرب له صفة القهر والغلبة ، وقد تكون مطلباً للشاعر
في غربته يأنس به ويرتاح إليه ، فالرومانسي " إنسان يجد ذاته في تلك الوحدة والعزلة
ويجد فيها المناخ المناسب لإبداعه " ^(٣) .

والوحدة عند شاعرنا سمة نظرية في شعره أكثر منها تطبيق في واقع حياته ، فهو
- كما أسلفت - اجتماعي ودود ، كما أنه " إنسان نبيل يفيض قلبه بحب الناس
والسعي لخيرهم مهما لقي منهم من صَدَّ وغرور وتنكّر وإيذاء " ^(٤) ، ولعل ظهور هذه
السمة بوضوح في نتاجه الشعري تنفيس منه عن رغبة في اعتزال المجتمع نشأت عما
يعتلج في صدره من الألم المكبوت والامتعاض الشديد مما يلقيه في محيطه من التنكّر
والأذى . وقد يؤكد لنا ذلك شيء من شعره ، كقصيدة " وحدي " التي يستهلها
بقوله :

(١) مج الخضراء - ص ٤٤٦ .

(٢) مج النيل - ص ٦٠٩ .

(٣) مظاهر في شعر طاهر - ص ١٦ .

(٤) الموجز في تاريخ الأدب السعودي - ص ١٤١ .

وحدي أطارد بالنسيان أوهامي والسهد يطرد من عيني أحلامي
وحدي وحولي روى لم تحص عدتها خواطري وقراطييسي وأقلامي
ثم يقول :
وما تبرمت حسبي أن لي كبداً يهدد الجرح منها ثفر بسمام
يعطي ويأخذ من أيامه نفماً وبعض الفضائل تغريد رنّام^(١)
ومن قصائده التي أودعها نفث وحدته قصيدة " في الوحدة " ومنها :
أنا في الوحدة فكري شارد أيقظ الحيرة في الطرف السهر
والنوى ما طال لكن بالذي دقت أوشك يلتكث شعوري
وأرى العتمة حولي عيلماً^(٢) صاحب التيار ، موصول الهدير
يتضاغى الرغب في أغواره ويدوي بعويل وزنير^(٣)
الأم والحزن :

يمكننا عدّ هذين البعدين بعداً واحداً باعتبار الحزن مظهراً خارجياً يعبر عن المظهر الداخلي وهو الألم .

ويأتي هذا البعد نتيجة طبيعية لما سبقه من المظاهر ، وهو عند طاهر زمخشري كذلك ، ففي عاطفته " حزن وافر فجرته حالات الاغتراب وفقد الأهل والإصابة بالأمراض والعلل " ، وقد انعكس ذلك في دواوينه التي تحولت بوقاً للتبرم والشكوى يردد صوته :

ضمّدوا جرح فؤادي فلقد حارت النسمّة من لحن شكّاتي
والأعاصير تلتوت ولّها زمجرات في ضلوعي الفخرات
واللظى المنساب وقد في دمي وجحيم صاحب أذوى قناتي^(٤)

(١) مج الخضراء - ص ٨٦٤ .

(٢) العليم : البر الغزيرة الماء . (المعجم الوسيط ، مادة : غَلِمَ) .

(٣) مج الخضراء - ص ٢٣١ ، والضغاء : الصباح من الألم ونحوه (انظر المعجم الوسيط ، مادة : ضغأ) .

(٤) مظاهر - ص ٢٤ .

(٥) من قصيدة (صحراء العمر) - مج النيل - ص ٢١٠ .

وقد يستبدّ به الألم فتستعر في نفسه مشاعر القلق والحيرة والضياغ :

أسال الحاضرَ عن أمسي فيريدَ ويُجري زفراتي
وأرى الأيامَ من عمري ، وقد ضاعتْ هباءً في الشكاةِ
من همومٍ أعشت الطرفَ وأدمتْ بالمآسي خَلْجاتي
وشقاواتٍ على مرجليها العاتِي أضاعتْ أمسياتي
بين أه تغلن الحسرةَ في صوتِ حبيس النبراتِ
وأنينٍ يحرق القلبَ فيجري لاهباً في عَبراتي

فما يملك الشاعر آنذ إلا أن يسلك أحد دربين ، إما الاستسلام والخضوع :

وأنا أحملُ آلامي ، وأقتادُ لحتفي خُطواتي^(١)

أو أن « يرتفع بصره وإيمانه ، وبنفسه الصافية فوق عذابه وآلامه ، ويصنع من

خيوط الألم نسيج الرضا والسعادة لنفسه التي لا تستسلم لليأس أبداً »^(٢) :

أجدفُ والشراعُ جميلُ صبري وأمالِي الرفيقةُ بي سفيني
وانسى كلَّ آلامي وأشدو بانفاسٍ تعبَر عن حنيني^(٣).

اللجوء إلى الطبيعة :

« إن الرومانتيكيين قد وقفوا من الطبيعة موقفاً فلسفياً يرون فيه مظاهرها كلاً

عضوياً على شاكلة الإنسان ويرفضون أن تكون مجرد حشد من الذرات »^(٤).

ولهذا ، كان اللجوء إلى أحضان الطبيعة بعداً مشتركاً بين شعراء الرومانسية الذين

أعيتهم الحياة بآلامها وقهرها ، فأصبحوا يجدون فيه مبدداً لحيرتهم وأساهم ، ويعيشون

في رحابة أحلامهم وأمانهم التي يلتمسون فيها العوض عن حياة مفقودة .

(١) من قصيدة (الفجر) - مج النيل - ص ٦٢٥ - ٦٢٦ .

(٢) الموجز - ص ١٤٠ .

(٣) من قصيدة (إلى صخرة) - مج النيل - ص ٦٦١ .

(٤) مذاهب الأدب العربي - ص ١٢٢ .

وطاهر زمخشري ، ضيقت عليه الحياة خناقها وسقته كأس المرارة مراراً ، فكانت الطبيعة في أحيان كثيرة البلم المداوي لقروحه ، لأنه أحد الذين أبصروا فيها « أحضاناً دافئة تأويهم وتحتضنهم حين يذهب بهم القلق والسأم والملال كل مذهب »^(١) .

ولأن بيئة الجزيرة بصحرائها الجافة وجبالها الجرداء لم تكن من مجالي الجمال التي تثير الوجدان وتهيج للمناجاة والبوح ، فإنها لا تحتل مكاناً بارزاً في توجهه إلى الطبيعة ، فقد يناجي شاعرنا صخرة أو ربوة أو جبلاً لكن هذا التوجه لا يخلو من دافع باطني يمثل شريط الذكريات العذبة المرتبطة بتلك المعالم والتي تحمله على الهيام بها .

يقول في مناجاة صخرة على قمة جبل قعيقعان بمكة :

لا تثيري بمن أتاكَ الظنونا أنا ذاك الفتى الذي تعرفينا
عركته الحياةُ دهرًا فلمّا صرعته أنزوى يننّ أنينا
يقلّوى لأن فيه جراحاً من قنّاة أطرافها لن تلينا^(٢)

وبعيداً عن رتبة الصحراء ، قد يسمو الشاعر بإحساسه إلى مظاهر أكثر تلوناً وإحياء ترتفع عن جفاف الصحراء وقسوة طبيعتها ، فيشها آماله ويذوب فيها كالطفل بين الأحضان الحانية ، فتراه يغني لليل والفجر والمساء والصباح والبحر وغير ذلك من مظاهر الحياة .

يقول من قصيدة (يا ليل) :

يا ليل كم قد شكّا فيك المصابونا وكم تعزّى بنجواك المحبونا
يا ليل كم فيك للعشاق أروقة فيها يصفق بالاشواق مفتونا
ألقي به الهجر في أحضان داجية كيما يذيبُ عناء الصمت محزوناً^(٣)

(١) الأدب الحديث تاريخ ودراسات - ص ٣٠٩ .

(٢) من قصيدة (إلى الصخرة) - مج النيل - ص ٢٣٢ .

(٣) مج الخضراء - ص ٧٢٠ .

وفي الفجر يجد أنسه وبهجته فيقول :

وأنا أشدو من الغبطة للفجر ونايي خفقاتي
والترانيم التي أسكبُ أنفاسي النشأوى الخفراتِ
كلما طاف بها الماضي ترامتْ بشتيتِ الذكرياتِ^(١)

• • •

وإذا ما أغمض الزمخشري عينيه عن هذه المظاهر الكونية المحيطة به في بيئته ، وجدناه يلتمس الأنس في مظاهر أخرى أودعها الترحال في مخيلته فاخترت صور الجمال الكوني التي صافحتها عيناه في تلك الأصقاع ، أو مضى الشاعر بحث خطاه في طلبها من خياله الهائم بالفتنة والجمال فيكون بذلك ممن « ينغمسون في فتنة الطبيعة حتى ولو كانت تلك المفاتن من نسج خيالاتهم وتصوراتهم »^(٢) .

(و الغاب) أكثر مفاتن الطبيعة التي ينشدّها الزمخشري وتحلق روحه في أجوائها ، وقد دارت بعض قصائده حول أمنيته في حياة الغاب الفطرية ، فهو في قصيدة " منى نفسي " يعث هذه الأمنية فيقول :

منى نفسي بأن أحيأ وحيداً أطوف في مدى أحراش غابه
وأنعّم في مراتعها بفيءٍ ظليل لا تجلّله كآبه^(٣)
ويستزل في رسم صورة تلك الحياة الحاملة ، فهي حياة ملؤها القداسة والطهر :
ليتني أرجع للغاب فلا أجعل الشيطان في الدنيا رفيقي
أكل الأعشاب فيها وأرتوي بالندى المسكوب في الفصن الوريقي
مرحاً أركض في أدغاله كل همّي في غروب أو شروق
أن أجاري الوحش في وثبته وأباريه على الخطو الطليقي^(٤)

(١) من قصيدة (الفجر) - مج النيل ص ٦٢٥ .

(٢) الأدب الحديث - ص ٣٠٩ .

(٣) مج النيل - ص ٧٠١ .

(٤) من قصيدة (ليتني) - مج النيل - ص ١٤٤ . والواجب في " أجاري " و " أباريه " النصب ، لكنهما سكنا للوزن .

وقد يفوق الشاعر من أحلامه الوردية بغابة فطرية ، لكنه يظل عالقا بجمالها يستلهمه في كل ما يمت لها بصلة ، فيطرب للطير وأنغامه ، ويأنس للفراشة الخلقية في مرح ، وعن هذه الأخيرة يقول :

غَرْدِي يَا فَرَاشَتِي كَالْبُكُورِ وَغَمْرِي الْأَفْقُ بِابْتِهَاجِ وَنُورِ
صَفْقِي وَانْشُرِي الْبِشَاشَةَ ، فَالْدُنْيَا رِبِيْعٌ مُوشَّحٌ بِالزُّهْرِ
وَمَعَانِي الْجَمَالِ تَوَمِّضُ بِالْإِيْنَسِ فِي كُلِّ خَافِقٍ مَخْمُورٍ^(١).

ومما ينبغي الإشارة إليه ، أن هذا المظهر الرومانسي لم يكن عند شاعرنا مظهراً للهروب من الحياة كما هو عند الكثير ، بل اتخذ الزمخشري - مع سائر عناصر الحياة والأمل في الاتجاه الرومانسي - وسيلة للوصول إلى الكمال في الحياة - من الجانب النظري على الأقل - وحول ذلك يقول : « أنا لم أهرب من الحياة ، ولم أحدد رغبتني الشاعرة .. الحياة عندي هي الصورة التكاملة ، والرومانسية تعطيني صورة هذه الحياة »^(٢).

تجربة الحب :

أبرز ما يظهر هذه التجربة عند الزمخشري ، قصائد الغزل العفيف^(٣) التي تشيع فيما يمثل رومانسيته من نتاجه الشعري ، وسمتها في ذلك الشعر مثلها في سائر الشعر الرومانسي فهي أقرب إلى الخيال منها إلى الحقيقة بما فيها من مثالية تجعل الحب وسيلة لتطهير النفوس وصفائها ، وترتفع بالمرأة لتجعلها ملاكاً طاهراً يسمو حبها على المحسوس ويتجرد من الهوى المادي^(٤).

يقول من قصيدة " قيثارتي " :

يَا نَمِيرَ الصَّفَاءِ يَا مُصَدِّرَ الْإِلْهَامِ يَا مُؤَنِّسِي بِهِذَا الْوُجُودِ

(١) من قصيدة (مع الفراشة المرحّة) - مج النبل - ص ٧٠٩ .

(٢) مجلة الفيصل - ع ١٢١ - ص ٥٤ .

(٣) ليس جميع غزل الزمخشري عفيف ، بل إن منه صريحاً ينبو عن الحياء لكنه قليل .

(٤) انظر مذاهب الأدب العربي ص ١٢٣ ، ص ١٤٠ وما بعدها .

أنت لي لا أقول أكثر من راد وإشراقٍ لخطوي الوئيد^(١)
جنتني والحياة تهربُ مني في صحاري ومالها من حدودٍ

فإذا بالضامدٍ منك حنانٌ ضمّني في ظلالٍ حبٍ سعيد^(٢)

ويراها في قصيدة "وردة الحب" ملاكاً وجنةً للحسن :

وأناديك في خفوتٍ وهمسٍ	وبصوتٍ مكبلٍ في أنيني
باسمك العذب ، بالأمانى اللواتي	غالها اليأسُ بالغرامِ الدفين
يا حياتي التي أحنّ إليها	ذبلتْ زهرتي ألا ترحميني
يا ملاكي ، يا جنة الحسن إنني	أتنزى من الجوى أنقذيني ^(٣)

وتجربة الحب عند الزمخشري هي تجربة العاشق الواله المُجزى صدوداً وإعراضاً
يُضرم في قلبه الألم والشقاء ، يقول في قصيدة "منى النفس" :

أعللها بالوصل "يا عز" والهوى	لذاذاته أن تتبعني الصدّ بالوعد
وأقهرها كي لا تبوح وتشتكي	ولو أنها فاضت أنيناً من الوجد
بآهٍ وأواهٍ وبالأنة التني	سرت في حواشي الليل موصولة المدّ

وأنت له الأفراحُ يا "عز" بالرضا فلا تهجري، رحماك من جاحدِ الصدّ^(٤)

فإذا ما أعياه الرجاء وخذله التمني شخ بكبرياته عالياً عن ذل الغرام :

بابائي أحبّ ذات البهائم	وعلى الصمتِ شاهدي لا بكاني
فإذا ما افتقدت طيبَ هواها	لا أبالي ما دام لي كبريائي

(١) العبارة نثرية أكثر منها شعرية .

(٢) مج الخضراء - ص ٣٩٦ .

(٣) مج النيل - ص ٧٦ .

(٤) من قصيدة "منى النفس" مج النيل - ص ٣٢١ .

وبما في من صمودٍ ساطفي
نار صدّ تعيث في أحشائي^(١)
الزمخشري وروح التفاؤل :

كان الأحرى أن نقف في هذه اللوحة على جانب هام من جوانب الرومانسية العالمية ألا وهو جانب التشاؤم من منطلق كون الرومانسية ياديء ذي بدء أزمة نفسية حادة تؤدي إلى الاضطراب والقلق والتشاؤم ، غير أننا لم نقف في شعر الزمخشري على معالم واضحة لهذا البعد ، بل كان الأمر خلافًا لذلك فشعر الرومانسية عند شاعرنا « جاء منسجماً مع سمات الرومانسية في شكلها غير المتوتر أو المسالم والمحافظ ...

وكانت شكواه سرعان ما تهدأ عاصفتها بالصبر والتفاؤل »^(٢) ، استمع إليه يقول :

سأظلّ أسخرُ بالخطوب وفي الحياة ومن تصارييف الزمان
وأظلّ أضحكُ للهموم ، فلا أنوح ولا أضيّق بما أعاني

وأضمدُ الآلام بالصبر الجميل يقودُ خطوي للآمان^(٣)

وتفاؤل الزمخشري لون من القروسية سمته التحدي ومواجهة الصعاب :

لا ألومُ الحياة ما دمتُ أني
أنا في غورها أليفُ سهاد
كلما تشعلُ الحريقُ بنفسي
حولته عزائمي لرماد
ومتى أفرغتُ هموماً بكاسي
أحتسي صبرها طروبَ الفؤاد
وأبثُ الشجونَ من حرّ أنفا
سي نشيداً يروي غليلَ الصوادي^(٤)

(١) من قصيدة " الحب الوليد " مج الخضراء - ص ٧٤٤ .

(٢) معجم البابطين - ص ١٨٥ .

(٣) من قصيدة " سائل " - مج النيل - ص ٦٨٢ .

(٤) رباعية " احتمال " - مج النيل - ص ٤٣٠ .

وإذا كان باعث هذا التناول موضع اجتهدات الدارسين^(١) ، فإن الزمخشري نفسه يرجعه إلى عوامل عدة تتفاوت قوة وضعفاً ، فهو حيناً يرى في حبّ من حوله شاحداً لأمله وآسياً لجراحه . يقول في مناجاة بثها لإحدى بناته : « ولقد كان الأسى^(٢) الذي ضمّد الجراح وأنساني الألم أنتن يا بناتي ، يا زهراتي التي تنفحني بالشذا ، وتمدني بالرواء ، وتروي مشاعري بفيض من الأحاسيس وأعمقها إحساسي الدائم بأنك الفأل الحسن الذي علّمني التناول وكم في التناول من سعادة ما زلت أعيش في ظلّها »^(٣) . وفي أحيان أخرى ، يجد الشاعر فيما يحطّه بقلمه من الشعر متفصلاً يجدّد فيه سعادته ويقوي عزيمته بما يتيح له من فرصة البوح بأحزانه وطرده الآلام من خلف قضبان صدره :

يا يراعي^(٤) الذي به أصرع الخطب ، ويحنو عليّ في الضراء
أثمّ النور من نداءه وأستهدي بأشعاعه إلى العلياء
وينير الدروب حولي بما يرسل من فاتن الصدى في الغناء
وأناغيه بالذي جاش في الصدر فيشفي العصيّ من أدواني^(٥) .

ولئن تشعبت الطرق بالشاعر في ردّ هذا العزم إلى سبب ، فلقد تفتحت عيناه سريعاً إلى معرفة سرّ قوته الحقيقي ، وهامو يؤكد أن آماله وأمانيه سيحققها نضالٌ يكتنفه اللجوء إلى الله والإيمان به لأنهما العلاج الفعال للنفس الغطّمة ، أما التشاؤم والخيرة فهما « ثمرتان من ثمار البعد عن مدينة النور ، واليأس كالذئب ، لا يأكل إلا القاصية من الغنم »^(٦) .

(١) انظر ما ذكرناه في ص ٢٠ .

(٢) ربما كان هذا خطأ طباعياً ، فاصل الكلمة هو الأسى أو المزاسي .

(٣) من مقدمة ديوان " من الحيام " في رسالة إلى ابنته كوثر ص ١٢ .

(٤) اليراع : قلم من القصب ، وقد توسع الشاعر في دلالة اليراع فجعله لكل قلم .

(٥) من قصيدة " إلى يراع " مج النبل - ص ٦٦٢ .

(٦) الشعر الحديث في المملكة - د . الحامد - ص ٢٥٨ .

ومما تتجلى فيه رومانسية الزمخشري من عناصر المضمون :

عناوين الإنتاج :

ونعني بها العناوين ذات النزعة الرومانسية التي وسم بها دواوينه وقصائده ، ومثال ذلك عناوين دواوينه : أحلام الربيع ، همسات ، أنفاس الربيع ، الحان مغرب ، معازف الأشجان ، حقبة الذكريات ، وغيرها .

أما عناوين القصائد والتي جاءت محملة أيضاً بالرومانسية ، فقد بدت لنا في مثل زفرات ، حنين ، اللحن المبتور ، حلم ، القلب الخائر ... وغير ذلك .

• • •

ثانياً : الشكل :

لم يقف تجديد شعراء الرومانسية لآثارهم الأدبية ، والشعرية منها على نحو خاص ، عند حدود المضمون فحسب ، بل تجاوز ذلك إلى معالم شكل العمل الأدبي ، سعياً منهم لاحتواء تجارب النفس الإنسانية عامة وما يضطرب فيها من عواطف الخير أو الشر واللذة أو الألم والحب أو الكراهية وغير ذلك .

وتبدو انعكاسات الرومانسية في الشكل عند طاهر زمخشري في محور الموسيقى الذي ارتكز على عنصرين :

أولهما : الموسيقى الارتكازية .

وثانيهما : الوزن والقافية .

أما الموسيقى الارتكازية^(*) : فهي موسيقى إيقاعية تنجم عن أصوات تجمع بين النغمات العالية والمنخفضة ، ومردّها إلى الألفاظ وما بينهما من انتقالات تنشأ عن طبيعة التفاوت في التعبير عن حدة الانفعال أو رفته . ومثل هذه الموسيقى نادر في الشعر العربي بل تكاد تكون معدومة فيه لأن « موسيقى العرب الأولين لم تعرف الأصوات البالغة في علوها ولا المبهطات الخاطفة »^(١) .

(*) استخدم السحرتي هذا المصطلح وهو يقابل في معناه الموسيقى السيمفونية أو الأوبرالية .

(١) الشعر المعاصر - السحرتي - ص ١١١ .

وقد ورد هذا النمط الموسيقي عند شاعرنا طاهر زمخشري ، ومن أمثلته ، ما أدرجه السحرتي في دراسته ألا وهي قصيدة " أين الصديق " فالزمخشري يبدأ هذه القصيدة بنغمات هادئة منخفضة :

جذوة الياس التي أشعلتها يا زماني، قعدت بي في الطريق
ثم يشرع في الانتقال الموسيقي بدءاً من الشطر الثاني حين يقول مستصحباً جملةً من الأصوات والحركات :

لاهث الأنفاس مكدود الخطى متعب يطفو بجنبى حريق
وترتفع النغمات بازدياد عناصر الحركة والصوت :
جاحظ العينين أشكو غربتي وأسى الوحدة في الوادي السحيق
فر من جنبى قلباً خافق بعد أن أسلبه الياس الحقوق
كم تخطى الشوك حتى اغتاله حلك لاصبح فيه أو شروق
ثم تهدأ حدة انفعالها فتبدو تلك العناصر أقل حدة وعلواً لكنها لا تعادل هدوء نقطة الإنطلاق :

يرسلُ الآهاتِ من أعماقه رجفها الخافت لا يعدو الشهيق
ينفثُ الشكوى أنيناً صامتاً يتنزى في ذهول لا يفيق^(١)
وتظهر هذه الارتكازية في الموسيقى أيضاً في مقطوعة " الحرمان " والتي يبدوها مستكيناً هادئاً بقوله :

هل تذوقت لذة الحرمان وتعطشت بعدها للأمان
ثم يزداد إيقاعه صحباً فيقول :
ورأيت الشجون تذكي لهيباً في حنايا نديّة بالحنان
وسمعت الأنين من قلب حر أوثقتهُ الصروف بالاحزان

لكنه ما يلبث أن يعاود هدوءه قائلاً :

وَإِذَا لَمْ .. فَإِنَّ ذَوْبَ فَوَادِي فِي لِحُونِي أَصْدَاءُ تِلْكَ الْمَعَانِي^(١)

وفي دواوين الزمخشري أمثلة آخر لهذه الموسيقى نكتفي منها بما ذكرنا .
الوزن والقافية :

يعد طاهر زمخشري شاعراً محافظاً مجدداً ، ويأتي جمعه بين هاتين السمتين - على ما بينهما من تباعد - في ضوء توسطه بين تيارَي التقليد والتجديد ، لذا نجد في شعره أمثلة كثيرة للنمط العمودي المحافظ الذي يلتزم الوزن والقافية ، كما لا نعدم فيه نماذج للتجديد الشعري الذي يخرج عن شكل القصيدة القديمة .

وليس تجديد الزمخشري بدعاً في الأدب العربي ، بل كان هذا الأداء الشعري منه خطوة على طريق التطوير والتغيير في مسارات العطاء الأدبي العربي تبعت خطوات سبقتها في مصر والشام والمهجر إضافة إلى جهد من سبقه من أدباء المملكة .

ومن يجيل نظره في دواوين شاعرنا يلحظ صوراً عديدة للتخفيف من قيود الوزن الخليلي ، فيها لمحات دالة على مراحل تغير شكل القصيدة عند الشاعر ، فمن خلالها ، يبدو لنا أن أول خطواته في تجديد الصياغة هو ذلك النمط الذي يُعنى بتلوين القوافي وهو ما يُعرف بشعر المقطوعات ، إذ تقوم القصيدة على مجموعة من المقاطع مختلفة القوافي قد تكون ثنائية ، كقوله من قصيدة " الدجالون " :

قَالَتِ الْأَمْرُ وَقَدْ أَنْتَ أَنْيْنَا	خَافَتْنَا نَحْنُ بِلَوَاهَا شَقِينَا
كَمْ سَعَيْنَا عَنْ دَوَاهَا بَاحْتِينَا	عَجَزَ الطَّبُّ وَعُدْنَا خَائِبِينَا
قَالَ : فَالسَّحَرُ وَمَنْ يَنْفُثُ فِيهِ	يَكْشِفُ الْأَمْرَ فَجَدِي وَاطْلُبِيهِ
ابْحَثِي عَنْهُ عَسَى أَنْ تَجْدِيهِ	أَوْ عَسَى سَرُّ هُنَاكَ تَكْشِفِيهِ ^(٢)

(١) مع النيل - ص ٣٦٧ .

(٢) مع النيل - ص ٨٣ .

ولعلك تلحظ في هذا النموذج مزيداً من التجديد الموسيقي يتوافر للقصيدة من مراعاة الشاعر لاتفاق القوافي الداخلية ، الأمر الذي يتكرر كثيراً عند الشاعر على نحو ما سترى في نماذج آتية إن شاء الله .

وقد تكون المقاطع رباعية ، كقوله من مقطعة " ربوة الذكريات " :

ربوة الذكريات يا بلسم الآلام يا بسمه الأماني الوضاء
أترى تذكرين أمسي السذي أغفى ومازال نابضاً بدماني
ولئن كان في جوانبك الخرساء ومضّ فمن وميض رجائي
أن تعيدي لي الليالي كما كانت لألقى لديك بعض عزائي
ساءلوني ماذا أحس ؟ لماذا في سكون الدجى أفر إليك ؟
وخطى الذعر في انطلاقته العمياء تلقى الوجوم بين يديك
ونباح الكلاب في قمة التل نواح يرن في أذنيك
وقطيع الأغنام في أفقك الراعب صرعى مكبلين لديك^(١)

وقد تتجاوز ذلك لتصبح خماسية أو سداسية^(٢) أو حتى سباعية^(٣) .

وكما يأتي هذا اللون عنده بقوافٍ معربة - على نحو ما هو كائن في النموذجين السابقين - فإنه يأتي مصحوباً بالتسكين أحياناً ، من مثل قوله في قصيدة " سجن " :

سجني الضيقُ عمري	ليس لي عن ذاك مهرباً
ومن السجن لقبري	كيف لا أخشى وأرهبا ؟
سجني الضيقُ يومي	وعليه الليل مقفل
طار لوقعة نومي	لست أدري كيف أفعل ؟ ^(٤)

(١) مج النيل - ص ٤٥٣ .

(٢) انظر تبادل هذين العددين في قصيدة " من الخيام " - مج النيل - ص ٣٦٣ ، من المقطع الثالث إلى

المقطع الخامس .

(٣) انظر مثال ذلك في قصيدة " أنشودة الملاح " - مج النيل - ص ٢٢ .

(٤) مج النيل - ص ١٢٢ .

أو يأتي في شكل ثالث أكثر تطوراً يستخدم فيه مع الشكّلين السابقين لازمة تربط بين الأبيات من حيث المضمون ، وهو ما نجده في قوله :

الدمُ الصارخُ في عزمِ الشبابِ وبكفيه من المجدِ كتابُ
والعلی يدعو : ألا جدّ الغلابُ فأرونا كيف نجتازُ السحابُ

للعلی

حطّموا بالعلمِ أقفالَ القيودِ واجعلوا الدين مناراً في الوجودِ
فالدّم الدفاق لا يرضى الجحود فأرونا كيف نجتازُ الحدودِ

للعلی^(١)

• • •

وكوجه آخر لتجديد بناء القصيدة ، يلتفت شاعرنا إلى التوشيح الذي يستلهم نظام الموشحات ويمشي على شيء من سنتها ، وقد كان الأولى بنا تقديم رتبة هذا الوجه على سابقه باعتبار قدم أصوله في الأدب العربي ، ووقوع المشابهة بينهما في العناية بتلوين القوافي ، مما يصح معه جعل الموشحات جذوراً للون السابق من التحرر الموسيقي ، غير أن للأمر عند الزمخشري خصوصية حالت دون تقديم توشيعه ، إذ كان لتعدد القوافي أسبقية الظهور في شعره^(٢) .

والتبع لصور هذا الاستلهم يجدها شتى متنوّعة^(٣) ، ولا يجد فيها ما يخرج عن حدود الاقتباس والاستيحاء إلى حدود التقليد والمحاكاة ، وقد يقف في بعضها على شيء من مقارنة الموشحات لكنها لا تماثلها على أي حال ، وذلك من مثل قوله في مقطعة " أنشودة الساهر " :

لا تسلّ قلبي لماذا يرسل الزفّرة حانراً

(١) من قصيدة " للعلی یا شباب " مج النبل - ص ٣٠٣ .

(٢) يظهر تلوين القوافي عند الشاعر في ديوانه " أحلام الربيع " في حين ظهر استلهم الموشحات بدءاً من ديوانه الثاني " همسات " .

(٣) انظر تفصيل كل صورة وعرضها فيما يلي من عرض الدواوين .

لا ولا طرفي لما إذا فني الدجى الراحب ساهر
فالتى تلهب حبي
تشعل النار بقلبي
ثم تجريها دموعاً في العيون^(١)
كما سيلحظ ضعف عامل المقاربة في مثل قوله :
لبيك رب العالمين
لبيك جننا طائعين
لبيك بالدمع الهتون يفيضه وجل ورعب
فالعين ترنو للسماء ، ودمعها الهدار سحب
والقلب يلهج بالدعاء وقد تلجلج فيه ذنب
أدعوك يا رب العباد ، وليس لي إلاك رب
وهذاك للغفران درب
وإليه بالآلام نحبو^(٢)

. . .

أما الشعر الحر في نتاج شاعرنا ، فبعد أكثر خطواته تحملاً في مجال التجديد الموسيقي ، وقد صدر فيه عن إيمان بهذا النوع من الشعر ، إذ يقول :

« إنني من أولئك المؤمنين بالشعر الحر ، فقد درسته ولي منه ديوانان هما :

« حبيتي على القمر » و « قيثارة النسيان »^(٣) .

وهو في نظره مدرسة متجددة :

« الشعر الحر في نظري مدرسة متجددة تعدّ امتداداً للشعر العربي »^(٤) .

(١) مج النيل - ص ١٣٢ .

(٢) من قصيدة « ليك » - مج النيل - ص ٤٧١ .

(٣) لم أعثر على هذا الأخير .

(٤) مجلة الفيصل ع ١٢١ - « عصفور الشعر » ص ٥٢ .

غير أن واقع تجربة الشاعر في هذا الميدان لم يعكس حجم إيمانه بهذه المدرسة ، إذ كانت إلى الفشل أقرب ، وظهرت بوادر إخفاقها بدءاً من مفهومه الشعر الحر ، حيث رآه قصيداً لا تضبطه قواعد الوزن ، وقد أشار الدكتور الحامد إلى هذا الفهم الخاطيء بقوله : « ييدهنا - أي الزمخشري - بسوء فهم للوزن التفعيلي ، فيقرر لنا في أول الديوان - حبيتي على القمر - أنه سئم الشعر من محور الطويل والخفيف والرمل ويريد أن يكتب شعراً ليس له محور ولا وزن :

بلا قيود أو بحور أو مقام

لكنها قصيد

لونها جديد

مرسل بغير وزن وبلا قيود»^(١)

وعلى ضوء هذه الرؤية المضطربة ، بدأ الشعر الحر عند طاهر زمخشري أشبه ما يكون بالنثر الموسق ، فيضطرب فيه الوزن أحياناً نتيجة خلل في توزيع الكلمات على الأسطر ، كاضطرابه في قوله :

وراح الصــــدى

○ / / / ○ / ○ / /

مــــن وراء المــــدى

○ / / / ○ / ○ / / / ○ /

إذ كان الأولى (بمن) أن تلحق بالسطر الأول ليستقيم الوزن ويواكب تفعيلات بحر القصيدة (المتقارب) .

وقد يخون التوفيق الشاعر في مراعاة التفعيلة التي يختارها لينظم عليها بعض قصائده، من مثل قوله في قصيدة " نظرة الملثم " :

على جدار الصمت في كهف الظلام

ترتفعش الأنجم في أسستاره

(١) الشعر الحديث في المملكة - ص ٣٤٥ .

.....
بالسنا البتسم ، ونظرة (المثلث)^(١)

فكلمة (بالسنا) جاءت على تفعيلة (فاعِلُن) وهي بالتأكيد خارجة عن تفعيلات بحر الرجز الذي سارت عليه الأسطر الأخرى . ومثلها قوله من قصيدة " ما اسمها " :

وفيها لليل عيون

من بينها " عين مها " شاهرة السلاح^(٢)

فنجد آخر تفعيلة من السطر الثاني هي (فعول) وهي خارجة عن تفعيلات الرجز .

كما قد يقع في بعض أسطر قصائده زيادات تخل بتفعيلاتها وإذا ما ألحقت بغيرها خرجت إلى إشكال الخروج عن تفعيلة القصيدة ، ويظهر ذلك في مثل قوله :

تحمل في أصدائها النغم

د / / / د / د / / د / د / / د /

يا أجمل كل الناس . . .^(٣)

د / د / / د / / د / / د / ...

إذ يقع الخلل بزيادة ما يقابل حرف النداء (يا) في الوزن .

• • •

وكما يخفق الزمخشري في إحكام الموسيقى الخارجية لبعض شعره التفعيلي ، يخفق في توفير موسيقاه الداخلية ، ولعل هذا الأخير أكبر ما يؤخذ عليه في شعر التفعيلة ، فقد افتقر للأذن الموسيقية الحساسة والملائمة لهذا المضمار الجديد ، وقادته حادثة تجربته إلى مشكلة التوزيع الاعباطي لأسطر القصيدة والذي يجافي الأساس الموسيقي لتحديد نهاية السطر في الشعر الجديد ، ذلك الأساس الذي لا يعترف بحدود معينة للتفعيلات ، بل

(١) " حبيبي على القمر " - ص ١٢٦ .

(٢) السابق - ص ٥٦ .

(٣) من قصيدة (في الألفي الأخضر) - ص ٩٦ .

يسلط الضوء على العوامل النفسية والفسيولوجية للشاعر والمتلقي، والمعنوية (الدلالية) للأسطر ذاتها، وهو ما يوضحه الدكتور عز الدين إسماعيل حين يقول :

« وهذه الوقفات ترتبط في الإنسان بالعاملين الفسيولوجي والنفساني على السواء ؛ فالنفس المتردد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد ؛ فإذا كانت الحركة الموسيقية بحيث لا ترهق هذا النفس وإنما تتماوج مع حركات الشهيق والزفير في يسر وسهولة كان ذلك مدعاة للإحساس بارتياح إزاء هذه الموسيقى . وكذلك الأمر بالنسبة للعامل النفساني ؛ فنحن كثيراً ما نتهياً نفسياً لاستقبال جملة من مدى صوتي معين بمجرد أن نبدأ في قراءة هذه الجملة ، فإذا حدث توافق في المدى بين ما كنا نتوقعه وما هو حادث كان ذلك مجلبة لارتياحنا ، فإن لم يحدث التوافق قام نوع من الخذلان والتعثر ، ... كل ذلك جعل القصيدة الجديدة نسقاً موسيقياً بالغ الحساسية ، بالغ الصعوبة فكل حركة فيها بميزان دقيق ، وكل حركة ترتبط إيقاعياً مع سائر الحركات ارتباطاً نغمياً لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التي يخضع لها الشاعر »^(١).

ولذا ، وُجد عند شاعرنا بضع عشرات في هذا المسلك ، كان منها قوله :

أعود بعد غيبتني

متكناً بغرفتي

على جدار وحدتي

وذكريات غربتي

تحدث الجدار والمرايا

ناشرة عن رحلتي حكايا^(٢)

ليس من مبرر نفسي أو معنوي لهذا التوقف بين السطر الرابع والخامس ، فحديث الذكريات مرتبط بها ، والفصل بينهما كثر التابع الموسيقي للأسطر في نفس المتلقي الذي صدم بالفاصل الزمني بين المبتدأ والخبر .

(١) الشعر العربي المعاصر - ص ٥٩ .

(٢) من قصيدة " كما أنا " - ص ٢٥ .

وشبه بهذا التوقف ، ما وقع في هذه الأسطر من قصيدة " أحبها " :
وليس في العالم من أحبها
قبلي ، أو مثلي أنا ...!!
فبرد نجواها سعي
ومن لظى اللوعة سلسال^(١) نمير

إنه فارق معنوي كبير بين ما يقدمه السطر الأول وحده ، وبين ما يقدمه موصولاً بما بعده ، ولا أظن الشاعر يسعى إلى خلق هذا الفارق إنما غايته تقديم حقيقة شعرية واحدة لا تختلف مهما اختلفت المفاهيم والنظرات الفنية إليها ، ومن ثم كان المفترض به وصل السطرين لإنجاح الصورة نفسياً ودلالياً .

وتعثر الزمخشري مراراً في مراعاة الفواصل الزمنية في محاولته هذه ، يتخذ سبيلاً ثانياً يضاف إلى طريقة الإخلال بميزان التوزيع ، إذ ينزلق أحياناً إلى تكرار الكلمة بشكل يسيء إلى الاسترسال النفسي والخيالي للأسطر ، فيخرج بالتكرار عن وظيفة التأكيد والتحقيق إلى عيب الإطالة المرفوضة التي تعطل تدفق الصورة وتضعف تأثيرها ، والمترجح في هذا الخلل أنه ثمرة الفهم الخاطئ لمعنى الحرية الموسيقية في شعر التفعيلة . يقول في مطولته " ليلة الجسر " وفيها يكرر بعض الكلمات مثل " أشدو " و " أحيا " و " أفنى " وغير ذلك :

إذ الحب في الجثة الهامده
يرجع ترنيمةً واحده
تقول :

نعم .. سوف أشدو
وأشدو .. وأشدو

.....
وصمت إلى الليل يرهف سمعه
وتهويمه الجثة الهامده

تردد تفريدة واحدة

تقول :

نعم سوف أحيا

وأحيا .. وأحيا^(١)

إن من البدهي أن يستزل قارئ الأسطر السابقة في قراءة المقطوعة كاملة متبعاً التيار النفسي الذي يحركها ، ومتى وصل سطري الكلمات المكررة بالسطر قبلهما وفيه كلمة " تقول " ، وَجَد الأمر مرهقاً لِنَفْسِهِ مضجراً لِنَفْسِهِ إذا ما اضطر للمتابعة والمواصلة .

لا شك أن الشاعر كان قادراً على تلافي مثل هذه الهنات لو تنبّه لها ، غير أنه - على الأرجح - لم يكن يراجع قصائده موسيقياً بعد كتابتها .

• • •

ومما يلاحظ في شعر الزمخشري التفعيلي كثرة التدوير ، ويُعد هذا الملمح ظاهرة في شعره عموماً ، إذ بدأ في قصائده الخليلية ، كقوله :

لنلدى والشباب والأمل المنشو	د في برودة "الجميل" معاني ^(٢)
لربيع الحياة منه رياض	وله من زهورها وردتان
مقلّة تزدهي كنجسة الرو	ض وأخرى بخدّه وجنتان
لابتسام الزهور في ثغره الضا	حك معنى ، وللسنى آيتان ^(٣)

ثم ظهرت في شعره التفعيلي ، كقوله :

ومن جراح غربتي
مجامر في مقلتي
وقودها ..

(١) الديوان - ص ١٠٤ - ١٠٥ .

(٢) الواجب في الاسم المنقوص المرفوع " معاني " حذف الياء والتعويض عنها بتنوين كسر ، لكنها اثبتت ضرورة .

(٣) من قصيدة " أغاني الربيع " ، المقطع الثالث - مج النيل - ص ٣٠ .

الجراح والنـدوب^(١)

فهناك من الأسطر المدوّرة الثالث والرابع، والقصيدة من بحر الرجز (مستفعلن)،
وصحة وزن الرابع لا تتم إلا بالاتصال بالسطر السابق أي تدويرها معاً .

وقد استمرت ظاهرة التدوير فيما تلا ديوانه التفعيلي من الدواوين بدافع من
طبيعة نشأتها ، حيث أنها وليدة ضغط انفعالي يشعر به الشاعر فيدفعه إلى نظم قصيدته
في دفقة واحدة تتلاحق فيها أنفاسه .

ووفقاً للتجارب الشعرية التي كان يخضع لها الشاعر في قصائده ، تكررت هذه
الظاهرة في دواوينه ، كما تكررت فيها تلك الأشكال من التطور الموسيقي - باستثناء
الشعر الحر - فكان ينتقل فيها من لونٍ إلى آخر حسب ما غلب عليه تجربته .

(١) من قصيدة " كما أنا " - حبيبي على القمر - ص ٢٢ .

خامساً : أعماله الشعرية :

أمدت الزمخشري شاعرية خصبة وعواطف مشبوبة لا ينضب معينها ولا يجبو أوارها، لذا جاء عطاؤه الشعري لانقاً بهذا الحُصْب متمشياً مع إمداداته العاطفية ، فصدر نتاجه معباً في عشرين ديواناً شعرياً منها واحد مخطوط ، وقد ضُم بعضها في مجموعتين هما : " مجموعة النيل " و " مجموعة الخضراء " اللتان صدرتا عن دار تهامة . وفيما يلي عرضٌ مفصل لهذه الدواوين والمجموعتين ، إضافة إلى ما ينحو إليه سير الحديث عن نتاج شاعرنا الأدبي .

١ - أحلام الربيع :

صدرت مجموعة النيل عام ألف وأربعمائة وأربعة للهجرة الموافق لعام ألف وتسعمائة وأربعة وثمانين للميلاد ، عن دار تهامة للنشر بجدة ، وهي الثانية في مجموعات الشاعر غير أنها ضمت الدواوين الأولى له مرتبة وفق طبعاتها الأولى ، وعددها ستة ، أولها ديوان أحلام الربيع الذي سبق نشره مفرداً عام ألف وثلاثمائة وخمسة وستين للهجرة الموافق لعام ألف وتسعمائة وستة وأربعين للميلاد ، عن دار إحياء الكتب بالقاهرة^(١) - وهي الفترة التي شهد فيها الشعر السعودي ميلاد ديوان " صباية الكأس لإبراهيم هاشم الفلالي " ، و " الهوى والشباب " لأحمد عبد الغفور عطار ، و " الطلائع " لأحمد محمد جمال^(٢) - ولم أستطع الحصول على هذه الطبعة ، لذا

(١) الشعر الحديث في الحجاز - هامش ص ٢٧٢ .

(٢) الفائزون بالجائزة - ص ٧٥ .

وإبراهيم هاشم الفلالي : من مواليد مكة عام ١٣٢٤ هـ ، وتخرج من المدرسة الصولتية بها . عشق الأدب منذ صغره ونغى ملكته الأدبية بالقراءة والاطلاع المستمر حتى أصبح أديباً وقاصاً إلى جانب كونه شاعراً مجيداً من الأدباء المخلصين لفكرة إصلاح الأدب . له من المؤلفات : ديوانا " طيور لا بلابل " و " صباية الكأس " ، وكتاب " المرصاد " وغير ذلك . (انظر موسوعة الأدباء - القسم الثالث - ص ٦٠) .

أما أحمد عبد الغفور عطار : فشاعر وكاتب ومحقق مشهور ، وعالمٌ عميق كثير الإنتاج ، ولد بمكة عام ١٣٣٧ هـ ، ودرس في مدارسها ثم رحل إلى مصر ليواصل دراسته في كلية الآداب ، لكنه لم يتم دراسته وعاد إلى الوطن ، عمل لمدة قصيرة في الوظائف الحكومية ثم تفرغ للأدب والعلم والبحث ، أنشأ جريدة عكاظ ومجلة دعوة الحق ، وله ديوان " الهوى والشباب " ورواية " المفتش " ، ومجموعة أخرى من الدراسات والمقالات والبحوث . (انظر السابق - القسم الثاني - ص ٢٢٨) .

وأحمد محمد جمال : كاتب إسلامي مرموق ، ولد بمكة عام ١٣٤٣ هـ ، وتخرج من المعهد العلمي السعودي عام ١٣٥٩ هـ ، له ما يربو على ثمان وعشرين مؤلفاً منها ديوانه " الطلائع " . (انظر السابق - القسم الأول - ص ١٥٧) .

سأعرض الديوان كما نُشر في المجموعة .

يمثل الديوان بواكير ومحاولات أولى لنتاج الشاعر ، ظهر فيها بوضوح طابع التأثر بمدسة أبولو الشعرية ممثلةً في إبراهيم ناجي وعلي محمود طه المهندس وآخرين من شعراء هذه المدرسة ، لذا « كان ديوان " أحلام الربيع " للزمخشري يمثل نموذجاً من نماذج التأثر في قصائده التي ينزع فيها إلى التجديد »^(١) .

وهو مُهّدي إلى الدكتور : محمد حسين هيكل باشا « كثمرة من ثمار ذلك التشجيع وزهرة من الزهرات التي تعهدها بالرعاية ، اعترافاً له بالجميل » ، الجميل الذي أسداه الأديب الراحل للأدب السعودي حين « كتب مقدمة وحي الصحراء الذي ضمّ نتاج بعض الأدباء السعوديين » وكان له دوره « في تقديم الأدب السعودي إلى قراء العربية في العالم العربي »^(٢) .

وأول ما يطالعنا في الديوان مقدّمتان كتبهما أديبان كباران ، أولهما : الشاعر والناقد المصري حسن كامل الصيرفي ، والثاني : الأديب السعودي أحمد عبد الغفور عطار ، وكلاهما أشاد به وعدّه خطوة جريئة من أحد شعراء الحجاز الممتازين . ثم تنقسم مادة الكتاب بعد الإهداء والمقدمات إلى ثلاثة أقسام هي : قصائد ومقطوعات ، مداعبات ، أحلام الشاعر ، وتحتوي الأقسام الثلاثة على أربعة وأربعين عنواناً بين قصيدة ومقطوعة .

٢ - ديوان همسات :

ثاني دواوين طاهر زمخشري الشعرية ، صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٣٧٢ هـ عن دار التأليف ، أما الطبعة الثانية منه فصدرت عن دار تهامة للنشر ضمن مجموعة النيل عام ألفٍ وأربعمئةٍ وأربعة للهجرة / ألفٍ وتسعمائةٍ وأربع وثمانين للميلاد . والديوان إهداءً إلى القارئ الذي عدّه الشاعر صديقه الوحيد فبعث إليه بكلمة يينوح له فيها بعواطفه ويلتمس رضاه ليقيم بينهما حبلاً من المودة ، يختمها بقوله : « وأعدك بأنني سأحاول أن تتجاوب عواطفني المضطربة وأفكاري المتأرجحة مع عواطفك الصادقة الجياشة » .

(١) الشعر الحديث - ص ٣٠٠ .

(٢) الفائزون - ص ٧٨ .

وعدد قصائد الكتاب - البالغ ستاً وسبعين صفحة من القطع المتوسط الملون في مجموعة النيل - خمسٌ وثلاثون قصيدة ومقطوعة ، على اعتبار قصيدة " زفرات " - التي كتبت في مقطعين طويلين متحدئِ الوزن والقافية ولهما العنوان نفسه - قصيدة واحدة .

هذا وقد قُسم الديوان إلى أربعة أقسام ، ضم كل قسم قصائد تستقل كل منها بعنوان ، ما عدا القسم الثاني " همسات " الذي اكتفى فيه الشاعر بإعطاء كل قصيدة رقماً ، وقد عبّرت جميع قصائد الديوان عن عواطف الشاعر المتأججة فجاءت غزلاً أو شكوى أو أمنيات عذاب ، ولا يُستثنى من ذلك إلا قصائد " مواكب " التي اتسمت بوقار الإيمان ودفاء عواطف الوطنية وهي تتحدث عن " النفس المؤمنة " أو عن " موكب الحجيج " أو عن " وطني " .

٣ - أنفاس الربيع :

الديوان الثالث من دواوين الزمخشري ، صدرت طبعته الأولى عام ألفٍ وثلاثمائة وأربعة وسبعين للهجرة / ألفٍ وتسعمائة وخمسة وخمسين للميلاد ، ثم أعيد طبعه ضمن مجموعة النيل عام ألفٍ وأربعمائة وأربعة للهجرة في نحو مائة وسبعين صفحة من القطع المتوسط الملون ، ومن هذه الأخيرة سأعرض الديوان .

أهدى الشاعر كتابه إلى الحاج " محمد علي زينل رضا " ^(١) مؤسس مدارس الفلاح الأهلية ، فعدهُ الوالد الحنون والمربي الكبير " اعترافاً بالفضل والجميل له ولتؤسسته مدرسة الفلاح بمكة " ، كما كتب في صدر الديوان كلمة شكر إلى معالي الشيخ محمد سرور الصبّان الذي هيّا للشاعر أسباب النجاح ورعى جيله من الأدباء .

(١) من أعيان جدة وتجارها ، وهو تاجر اللؤلؤ في بومباي بالهند أيضاً ، أسس مدرسة الفلاح الأهلية عام ١٣٢٣ هـ فكان بذلك واضع اللبنة الأولى في صرح الثقافة العربية بالحجاز . (انظر : موسوعة تاريخ مدينة جدة - عبد القدوس الأنصاري - دار مصر للطباعة - القاهرة - ط ٣ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م - المجلد الأول - ص ١٩٢ و ٢٩٤) .

ثم عهد إلى الشاعر السيد " حسن محمد كتيبي " ^(١) بكتابة مقدمة بعنوان " شخصية باهرة " عرّف فيها بالحاج " زينل " وجهوده في تدعيم حركة التعليم والثقافة بالمملكة .

والديوان ستّ وسبعون قصيدة استهلّت بقصيدة " دعاء " التي لم تخضع لتقسيم ، وقُسمت بقية القصائد إلى ستة أقسام ، هي : (طالع السعد ، أصداء ، على ضفاف النيل ، إلى روحها ، مع الأحداث ، أطياف) ، وقد غلب على القسم الأول شعر المناسبات ، في حين وقف الشاعر " أطياف " على الغزل والصبابة ، وجاء " على ضفاف النيل " خليطاً من مواقف ومشاهد وأحداث جمعها مكان واحد وهو " مصر " ، واهتم " مع الأحداث " بعدد من الأحداث التي شهدتها الواقع فاستثارت الزمخشري وحركت شاعريته ، أما " أصداء " فقد تناول نغمة المعاناة والألم عند الشاعر، وعرض بعض تجاربه ، كما حوى قصائد في النقد الاجتماعي لبعض السلوكيات والصور الاجتماعية .

وتحت عنوان " إلى روحها " انتظمت ثمان من مراثي زوجة الزمخشري ، وواحدة في رثاء أمه .

٤ - أصداء الرابية :

عن دار الكتاب العربي بمصر ، للأستاذ / محمد حلمي المياوي ، أصدر الزمخشري هذا الديوان عام ألفٍ وثلاثمائة وستةٍ وسبعين للهجرة ، الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وسبعةٍ وخمسين ، في سبعٍ وثمانين صفحةً من القطع المتوسط ، شغل الصفحة الأولى منها إهداء من الشاعر إلى كبرى بناته التي رمز لاسمها بالحرف " س " ، تبعه كلمةً وجهها إلى

(١) ولد بمكة عام ١٣٢٩ هـ ، وتلقى علومه بمدرسة الفلاح بمكة ، ثم ابتعث إلى الهند للدراسة ونال الشهادة منها عام ١٣٥٢ هـ . له مشاركات فعالة في الأدب ، حيث أخذ يكتب في الصحف والمجلات ويزوّد الشباب بأفكاره وآرائه في الأدب ، وقد ألف في موضوعات شتى ، ومن هذه المؤلفات : أشخاص في حياتي ، سياستنا وأهدافنا ، نظرات ومواقف . (موسوعة الأدباء والكتاب - ص ١١٨) .

القارئ ، حدثه فيها عن قصة إصدار الديوان ، والأحداث الخطيرة التي عاناها قبيل إصداره ، ثم توالى مادة الديوان التي بلغت ثلاثاً وخمسين نصاً ، تجاوز نصيب الرباعيات منها الثلاثين . وبالرغم من أن هذه المادة جواءً لمضامين عدة اعتاد الشاعر أن يودعها نتاجه ، إلا أن الشعور بوجود قومية عارمة ، يغلبُ على ما تخلفه في نفس قارئها من انطباع ؛ ففضلاً عن تلك المقدمة التي سجل فيها شيئاً من زيارته لبعض البلاد العربية وما أثارته في نفسه من ذكريات للأعجاء العربية الخالدة ، ومعايشته للأحداث المؤلمة في مصر من جراء العدوان الثلاثي عليها ، ثم نشوة الانتصار الذي حققه العرب بانحسار العدوان وخروج مصر منتصرة ، فقد بثّ الزمخشري في الديوان قصائد أعربت عن مشاعره القومية بصدق .

٥ - أغاريد الصحراء :

تحتل الطبعة الثانية من هذا الديوان المركز الرابع بين دواوين مجموعة النيل الصادرة عام ألف وأربعمائة وأربعة للهجرة ، وقد صدرت الطبعة الأولى منه في حدود عام ألف وثلاثمائة وسبعة وسبعين ، إذ يطالعنا في بداية الديوان إهداء يؤرخ له الشاعر بهذا العام .

يلي الإهداء مقدمتان شعريتان إحداهما رباعية بقلم الزمخشري نفسه خطها تحت إطار يحمل صورة له ، وفيها يقول :

ذوب روح موزع في إطار	حملته الأشواق أسى المعاني
نظرة تعلق الوفاء ، وأخرى	ترتجي منك ضمها في حنان
وفماً يقريء السلام بهمس	صاغه الحب معزفاً للأغاني

فاعبيدي الصدى بضمك للروح مع الرضا في أمان^(١)

أما الأخرى ، فقصيدة يشي بها الشاعر / محمد مصطفى حمام على شاعرنا

” صاحب الأغاريد “ كما أسماه^(٢) .

(١) الأغاريد - مجموعة النيل - ص ٣٤١ .

(٢) ص ٣٤٣ .

وبعد التقديم ، ترد أربع وسبعون قصيدة ومقطوعة ، في بدايتها ست قصائد لا يضمها عنوان ، يليها ثلاث يضمها عنوان " زهور " ، منها قصيدة " الصبر " التي شكّلها الشاعر في مقطوعة رباعية الأبيات ، تتبعها قصيدتان طويلتان تحمل كل منهما رقماً ، وتنفق جميع أجزاء القصيدة في البحر ، غير أن كلاً منها يستقلّ بقافية .
ونجد تقسيماً مشابهاً في مجموعة " أغاريد الصحراء " - التي تضم قصيدتين - ، إذ تتكون قصيدة " الحرمان " من مقطوعة رباعية أيضاً تليها ثلاث قصائد متوسطة الطول متحدة القافية ، ورابعة طويلة تستقلّ بقافية جديدة ، وتنفق الأقسام الأربعة في الوزن .

وعلى مثل هذا النحو ، تضي إحدى قصائد مجموعة " الرؤى " - التي تضم خمساً وعشرين قصيدة - ، إذ تستهل قصيدة " كيف أنسى " برباعية تتبعها قصيدتان طويلتان يتحد الوزن في المقطوعة وأولى القصيدتين ، وتأتي الثانية في بحر مختلف ، ويستقل كل جزء بقافية خاصة .

ولا نلقى مثل هذا التشكيل في بقية مادة الديوان ، التي ضم عنوان " رباعيات " سبعاً وعشرين مقطوعة منها ، ولم تجتمع البقية البالغة إحدى عشرة قصيدة تحت عنوان واحد .

- على الضفاف :

تمثل الطبعة الثانية من هذا الديوان خامس دواوين مجموعة النيل الصادرة عام ألف وأربعمائة وأربعة للهجرة ، أما الطبعة الأولى فيشير إهداء الديوان ومقدمته المؤرخان بعام ألف وثلاثمائة وواحد وثمانين للهجرة الموافق لعام ألف وتسعمائة وواحد وستين للميلاد ، إلى صدورهما في هذا العام أو قريباً منه .

وفي ذلك الإهداء ، يُحيي الشاعر شباب بلاده قائلاً : " إلى أولئك الذين صادقتهم أطفالاً فصادقوني شباباً يعتزّ بالقوة ويتدفق بالحياة " ، ثم يلتفت في مقدمة الديوان إلى أحد هؤلاء الشباب وهو (ابنه فؤاد) ليوجّه إليه كلمة تحمل معاناته في حياته ،

ومجاهدته المرض ، ورحلة علاجه في مصر التي أشار إلى مكانتها في نفسه ، وما لقيه من معاونات نبيلة ورعاية كريمة من بعض أبناء وطنه الموجودين فيها . وهو في هذه الكلمة يخاطب ابنه مخاطبة الصديق .

وبعد الإهداء والمقدمة تتوالى مادة الديوان في مائة وسبع من القصائد والرباعيات، شغلت من المجموعة مائة وثلاثين صفحة .

٧ - ألحان مغرب :

هو أحد دواوين الزمخشري التي لم تضمها مجموعة ، وقد صدرت الطبعة الثانية سنة ألف وأربعمائة واثنين للهجرة - ألف وتسعمائة واثنين وثمانين للميلاد عن دار تهامة للنشر بجدّة . وفي بدايته يطالعنا إهداء من المؤلف إلى ولده فؤاد بتاريخ ألف وثلاثمائة وثلاثة وثمانين للهجرة مما يشير إلى صدور طبعة أولى منه في حدود هذا التاريخ ، لكنني لم أستطع الحصول عليه للتأكد من ذلك . ويقول في هذا الإهداء :

« إلى ابني الوحيد فؤاد ... مع تمنياتي القلبية له بالنجاح والتوفيق » .

ثم يقدم لديوانه بمقطوعة شعرية يقول فيها :

« فؤادي لم يعد إلا بقايا	من الأهات في صدري تنوخ
ويخفق كلما هتفت شجون	ويصدح كلما انتفضت جروح
ويذرغ مسهداً سود الليالي	وفي آماذ غربته يسوح
وحسبي أنني أحيى سعيداً	وأنفاسي بما أطوي تبوح

ط. (١)

و "ألحان مغرب" ديوان شعر محافظ ، التزم فيه الشاعر بمنهج الشعراء التقليدي ، فجميع قصائده - البالغ عددها مائة واثنين وثلاثين قصيدة والتي تشغل مائة وتسعاً وسبعين صفحة من القطع الكبير - جاءت وفق ميزان الشعر العمودي الذي يصوغ

القصيدة من بدايتها إلى نهايتها في بحر واحد وعلى قافية واحدة ، ولم يشذ عن ذلك إلا قصيدة " لن " التي سبق نشرها في ديوان " أصداء الراية " (١) .

أما قصيدة " زفرات " ، فلم تخرج عن الصياغة التقليدية رغم تنقلها في قوافٍ وبحور متعددة ، إنها مجموعة من القصائد كل منها على وزن وقافية مختلفة ، غير أن الشاعر ضمها تحت عنوان واحد مع إعطاء كل قصيدة رقماً ، وهو شكل يتكرر كثيراً في دواوينه .

وقصائد الديوان متنوعة الموضوعات ، أهدى الشاعر عدداً منها إلى أصدقائه وأقاربه ، ويدخل بعضها ضمن الغزليات أو الوطنية في حين يتصل بعضها الآخر بالاحتفال بمناسبة " ما " كقدوم عام جديد ، أو ذكرى مولد الرسول الكريم ، أو تتصل برصد مواقف من حياة الشاعر اليومية كقصيدة " القلم " التي تصور حادثة سرقة قلمه في أحد شوارع بيروت .

٨ - عودة الغريب

الديوان أحد ستة دواوين ضمتها مجموعة النيل الصادرة عام ألف وأربعمائة وأربعة ، الموافق لعام ألف وتسعمائة وأربعة وثمانين للميلاد ، وتشغل مادته المساحة الواقعة بين صفحتي (٦٠٣ - ٧٤١) من المجموعة . وقد صدرت طبعته الأولى بالقاهرة عام ألف وثلاثمائة وثلاثة وثمانين للهجرة الموافق لعام ألف وتسعمائة وثلاثة وستين للميلاد (٢) ، أي في عام صدور ديوان " ألخان مغرب " للشاعر .

وحسب عادة الزمخشري في سائر دواوينه ، يتصدر الديوان إهداءً ، وهو هنا يعثه إلى ابنته (ابتسام) التي لقبها بقوله : " رفيقتي في الاغتراب " .

يلي الإهداء مقدمة في ثلاث صفحات ، هي رسالة إلى ابنته تحدث فيها عن قصة كفاحه في الحياة ، ثم تتوالى بعد هذه المقدمة قصائد الديوان البالغة ثلاثاً وثمانين قصيدة .

(١) نشرت القصيدة في " أصداء الراية " - ص ٢٢ ، ثم في ديوان " ألخان مغرب " - ص ١٨٢ .

(٢) مقدمة الديوان - ص ٦٠٧ ، مجموعة النيل ، وانظر (مظاهر في شعر طاهر زمخشري - هامش

٩ - ديوان ليبيك :

تعذر عليّ العثور على نسخة من هذا الديوان خلال بحثي المتواصل عنه في أماكن متفرقة ، كما لم يتمكن ذوو الشاعر من تزويدي به لعدم حيازتهم نسخة منه ، مما يغلب الظن بأنه من الدواوين التي لم يُعدّ الشاعر طباعتها ونفدت طبعته الأولى على يد من فاز بها ممن لم يتيسر لي معرفته .

ورغم أنه تبدى بين يديّ إضاءات عدّة على هذا الديوان ، أولها ، عنوانه الذي يدلّ على أنه نموذج للاتجاه الديني لدى الشاعر ولعله يحوي قصائد تحكي روحانيات الحج والعمرة . وثانيها : حديث شخصي للسيدة " كوثر " الابنة الوسطى للشاعر ، أشارت فيه إلى أن الديوان صغير الحجم ، وهو جملة من القصائد ذات الطابع الديني ، ولم تستبعد أن تكون هذه القصائد أودعت دواوين أخرى للزمخشري ، إلا أنني سعت فوفقت - بحمد الله - في الحصول على عرض مفيد من رسالة الباحثة " مريم أبو بشيت " : شعر طاهر زمخشري / عام ١٩٨٨ م ، أتت فيه على مجمل النقاط المهمة حول الديوان وعليه سأعتمد في عرضي إن شاء الله^(١) .

تضع الباحثة هذا الديوان في المركز التاسع من دواوين الشاعر ، تأريخاً له بإحدى قصائده وهي " أغاريد الحج " والتي ذكرت فيها نكسة (٦٧) مما يرجّح أنه صدر عام ١٩٦٨ م . ومادة الكتاب - كما تذكر - خمس قصائد تقع في إحدى وخمسين صفحة مهداة إلى حجاج بيت الله الحرام ، والقصائد تدور حول المحور الديني ، وهو ما يتضح أيضاً من عناواناتها مثل: (نشيد الغفران ، أغاريد العبد ، أغاريد الحج ...) .

وتشير الدراسة بشيء من التفصيل إلى قصيدة " أغاريد الحج " باعتبارها أطول قصائد الديوان ومن المطولات المعدودة في شعر الزمخشري بأكمله ، فهي أربع عشرة مقطوعة ، تتكون كل مقطوعة من عشرة أبيات متحدة القافية ، وجميع المقطوعات تؤلفها وحدة موضوعية هي اللجوء إلى الله وطلب التوبة والمغفرة ووصف لمشاعر الحجاج .

(١) انظر عرض الديوان في الرسالة المذكورة ص ١٩ ، ٢٠ .

١٠ - من الخيام :

عن الشركة التونسية لفنون الرسم ، صدرت الطبعة الثانية من ديوان " من الخيام " عام ألف وأربعمائة وخمسة للهجرة ، الموافق لعام ألف وتسعمائة وخمس وثمانين للميلاد (١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م) ، أما الطبعة الأولى - والتي لم أتمكن من العثور عليها - فتشير الباحثة " مريم أبو بشيت " إلى أنها تمت عام ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م^(١) .

وسيراً على عادته ، أهدى الزمخشري ديوانه إلى وسطى بناته " كوثر " ثم بعث رسالة إليها يبينها فيها شجونه تجاهها ، وتجاه أمته العربية .
وعلى مدى مائة وسبع وعشرين صفحة من القطع المتوسط الصقيل ، توالى المحتوى البالغ تسعاً وعشرين قصيدة ومقطوعة ، اندرج أربعة عشر نصاً منها تحت عنوان " من رباعياتي " ولم يلتزم الشاعر بالتوزيع في بعضها .
وقد وظّف مادة الديوان بأكملها لخدمة عقيدته الإسلامية وانتمائه العربي .

١١ - حبيبتي على القمر :

طُبع عام ألف وثلاثمائة وتسعة وثمانين للهجرة - ألف وتسعمائة وتسعة وستين للميلاد بمكتبة جدة ، وهو ديوان من الشعر الحر حوى أربعاً وعشرين قصيدة في مائة وخمسين وثلاثين صفحة من القطع المتوسط .
ويستهل الشاعر الديوان بإهدائه الذي بعثه إلى من أشار إليه بريعه المبتسم وقيثارته المغردة .. ولعله يريد الحبوبة ، فيقول : « أهدي هذه القطرات من ذوب نفسي ، وإنها ليست أكثر من أحاديث مرسلة عن اليوم السعيد الذي نرقّب صباحه معاً .. » .
ويتصدّر الديوان مقطوعة " الموعد المنتظر " ، وهي من الشعر العمودي ، ولعل الشاعر أراد أن يعلن عن تقديمه لهذا النوع من الشعر وإثارة له .

ومما يسرعي الانتباه في قصائد " حبيبتي على القمر " أن الزمخشري جعلها رهن بحرين من محور الشعر أحدهما (الرجز) الذي يركز على تفعيلة (مستفععلن) ،

(١) شعر طاهر زمخشري - ص ٢٠ .

والآخر (المتقارب) الذي يركز على (فعولن) ، ولم يفارق هذين البحرين إلا في قصيدته " بسمه جراح " التي جاءت من بحر الكامل (متفاعلن) .

١٢ - ديوان الأفق الأخضر :

تضم مجموعة الخضراء - التي صدرت عن دار تهامة للنشر بجدة عام ألف وأربعمائة واثني للهجرة الموافق لعام ألف وتسعمائة واثني وثمانين للميلاد - ستة دواوين ، أولها ديوان الأفق الأخضر الذي يتصدره إهداء من الشاعر إلى حفيده " سوزان " بتاريخ ألف وثلاثمائة وتسعين للهجرة ، مما يشير إلى صدور طبعة أولى للديوان في حدود هذا التاريخ .

وقد تنوعت مادة الكتاب بين قصائد ومقطوعات استقل كل منها بعنوان ، دون خضوع للتبويب الذي نلقاه في أكثر دواوين الزمخشري .

١٣ - رباعيات صبا نجد :

ديوانٌ أصدرت شركة المدينة للطباعة والنشر بجدة طبعته الأولى عام ألف وثلاثمائة وثلاثة وتسعين للهجرة - ألف وتسعمائة وثلاثة وسبعين للميلاد في مائة وثمان وعشرين صفحة من القطع الصغير ، كما أصدرت الشركة التونسية طبعته الثانية عام ألف وأربعمائة للهجرة في القدر نفسه من الصفحات ذات القطع المتوسط ، وفي كلا الطبعتين تشغل صفحة الغلاف لوحة بريشة الفنان : يحيى با جنيد ، أما الوجه الآخر فيعرض دواوين للشاعر جاهزة للطبع في ذلك الحين .

وأول ما يلقانا ، إهداء من المؤلف إلى « الأمانى .. التي أعطتني كل ما أريد .. ولم تأخذ مني أكثر من قطرات من دمي ودموعي سكبتها في كلمات » ، ثم يقدم للديوان بكلمات تحت عنوان " قيثارتى " يحتمها بأربعة أبيات مطلعها :

حمدك الله قد بلغنا منانا وحمدنا على الطريق سُرانا .

والديوان ينقسم إلى اثني عشرة مجموعة ، كل منها تستقل بعنوان يضم مقطوعات لها مسميات مستقلة كذلك وتتفاوت عدداً من مجموعة لأخرى فيبلغ أقصاها ١٥ مقطوعة وأدناها لا يتجاوز الثلاث ، ويصل مجموعها في الأقسام مجتمعة مائة وأربع مقطوعات .

١٤ - الشراع الرفاف :

يعد الديوان أول نتاج الزمخشري بعد ركود طويل^(١) ، وقد طبع بالشركة التونسية لفنون الرسم عام ألف وثلاثمائة وأربعة وتسعين للهجرة ، الموافق لعام ألف وتسعمائة وأربعة وسبعين للميلاد . وأول ما يطالعنا ، إهداء يبعثه الشاعر إلى القارئ العزيز الذي أعطاه كل الحب فلم يجد ما يقدمه له إلا هذه القطرات من دمه ودمعه « فهي منه وإليه مع الأمس العائد بالحب والأمل » . تعقب الإهداء كلمة وجهها لفضيلة الشيخ حسن آل الشيخ^(٢) - وزير المعارف في ذلك الوقت - أشاد فيها بما كان للشيخ من جهود في ميدان العلم والمعرفة ، وضمنها بعض ما نظمه في ديوان صبا نجد .

ويبدو أن فكرة تقسيم الديوان إلى أجزاء لكل منها عنوان يندرج تحته جملة من القصائد فيما يشبه الديوان المستقل ، فكرة راقى الشاعر في كثير من نتاجه ، فباستثناء تسع عشرة قصيدة - من أول الديوان لم يضمها عنوان - جاءت مادة الديوان البالغة ستاً وثمانين قصيدة في أربعة أقسام : ضم أطولها ثمان وعشرين قصيدة ومقطوعة ، في حين لم يجاوز أقصرها ست قصائد : طبقاً للفهرسة ، وأربع قصائد ، طبقاً لواقع الديوان الذي أخرج قصيدة " عرفناها " من هذا الجزء ، وعدّ " على الشاطئ " قصيدة واحدة رغم انقسامها إلى مقطعين طويلين مختلفي الوزن والقافية وإن لم يتغير العنوان .

١٥ - معازف الأشجان :

يقع الديوان في مائتين وثمان صفحات من القطع الكبير ، تضم خمساً وثمانين قصيدة، طبعت بالشركة التونسية لفنون الرسم ، عام ألف وثلاثمائة وستة وتسعين للهجرة ، الموافق لعام ألف وتسعمائة وستة وسبعين من الميلاد .

(١) يشير الزمخشري إلى ذلك في مقدمة الديوان ، ص ٨ .

(٢) كاتب وأديب إسلامي يمتاز أسلوبه بالسهولة والعذوبة وسلاسة أفكاره ومعالجة المشكلات الراهنة وُلد في المدينة المنورة عام ١٣٥٢ هـ ، وتلقى تعليمه الابتدائي والثانوي والعالي بمكة المكرمة . تنقل في عدد من المناصب منها وزارة المعارف من عام ١٣٨١ هـ إلى ١٣٩٥ هـ . (موسوعة الأدباء - القسم الثاني - ص ١٤٤) .

والديوان مهدي إلى حفيذة الزمخشري " منى " بمناسبة زفافها الذي كان - كما يقول - : « مصدر سعادة لي ولوالدتها كبرى بناتي " سميرة " وجميع أفراد الأسرة » .

أما قصائد الكتاب فهي نثاءت نُظمت على الشعر العمودي المحافظ ، وقُسمت إلى ثمانِي مجموعات لكل منها عنوان .

١٦ - حقيبة الذكريات :

صدر هذا الديوان في شهر جمادى الأولى عام ألفٍ وثلاثمائةٍ وسبعة وتسعين للهجرة - الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وسبعة وسبعين للميلاد عن مصنع الكتاب بالشركة التونسية للتوزيع بتونس ، ثم أعيدت طباعته ضمن مجموعة الخضراء عام ١٤٠٢ هـ .

وأول ما يلقانا منه إهداءٌ يبعثه الشاعر إلى الحمراء - مشيراً إلى مدينة جدة - وفيه يقول : « إلى الحمراء ، إلى ابتسامة المنى على ثغرها الباسم ، إلى عرائس الإهام في سواحلها الجميلة ... أهدي هذه الحقيبة وما فيها من ذكريات .. » .
وتبلغ قصائد الديوان أربعاً وثمانين قصيدة شغلت مائة وأربعاً وتسعين صفحة من القطع الكبير ، أضافها الشاعر إلى حصيلته من قصائد الشعر العمودي .

١٧ - نافذة على القمر :

صدر الديوان عام ألفٍ وثلاثمائةٍ وتسعة وتسعين للهجرة الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وثمانٍ وسبعين عن مطبعة شركة فنون الرسم والنشر والصحافة بتونس ، وأول ما يلفتنا فيه حجمه ، إذ يقع في مائتين وأربع عشرة صفحة من القطع الكبير المربع الشكل .

ويشي الإهداء الذي تصدّر الكتاب بما للشاعر من خيال خصب حلّق به لمحادثة نافذة بقوله : « إلى النافذة التي أطلّ منها القمر ذات مساء في الأفق الأخضر .. ، إليها أهدي هذه النثاءت » .

والديوان مقسّم إلى أربعة أقسام حمل كل منها - عدا الأول - عنواناً مستقلاً ، يضم مجموعة من القصائد بلغ إجماليها في الأقسام مجتمعة ثمانٍ وثمانين قصيدة وست مقطوعات .

١٨ - عبير الذكريات :

يحوي الديوان إحدى وثمانين قصيدة ومقطوعة في مائة وعشرين صفحة من الورق الأبيض المتوسط ، أصدرتها دار تهامة للنشر ضمن مجموعة الخضراء عام ألف وأربعمائة واثنين للهجرة ، في طبعة ثانية ، أما الطبعة الأولى فقد صدرت عام ألف وأربعمائة للهجرة . ويهدي الشاعر ديوانه إلى ابنه فؤاد قائلاً : " إلى إبنی الدكتور فؤاد الذي عاش بعيداً عني وهو أقرب الناس إلى نفسي " .

والكتاب في شكله ، نموذج آخر من نماذج التبويب عند الزمخشري ، فمحتواه مقسم إلى خمسة أقسام مسمّاة هي : " أغاريد الوفاء ، عبير الذكريات ، من النافذة ، الرسائل المطوية ، من رباعياتي " .

١٩ - جدة (عروس البحر) :

صدر الديوان عن مطابع الشرق الأوسط بالرياض ، وهو آخر دواوين الزمخشري ، إذ تُوِرَّخ له بعض المراجع بعام ألف وأربعمائة وسبعة للهجرة^(١) ، الموافق لعام ألف وتسعمائة وسبعة وثمانين (١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م) .

ويبلغ الديوان أربعاً وأربعين صفحة من القطع المتوسط ، شغل أوائلها بإهداء من الشاعر إلى مدينة جدة الحمراء ، كما سماها ، ثم تهنئة إلى رئيس بلدية جدة آنذاك ، ولِئِها رسالة بعث بها إلى الأستاذ عبد المقصود خوجه تحت عنوان " مشاركة " .

وقد بلغت مادة الديوان خمس عشرة قصيدة نُظِم أكثرها تغنيّاً بمدينة جدة ، انتخبها الشاعر من بعض دواوينه السابقة كديوان " حقيية الذكريات " ، " الشراع الرفاف " ، " معازف الأشجان " ، " عبير الذكريات " ، والترم في انتخابه نصوص القصائد في صورتها الأولى ، خلا قصيدة " تغريد على الشاطي " التي جمع فيها قصيدة العنوان من ديوان " حقيية الذكريات " إلى قصيدة " على الشاطي ١ " ، " على الشاطي ٢ " من ديوان " الشراع الرفاف " .

هذا ، وقد جاءت المادة المختارة للديوان مما مثل اتجاهه المحافظ من شعره .

(١) انظر " مجلة النهل " - ع ٢٦٤ - ص ١٨٣ .

٢٠ - (رباعيات الخضراء) مخطوطة :

في ست ورقات من القطع الكبير خط الشاعر طاهر زمخشري مجموعة شعرية صغيرة وصلتني خلواً من التسمية ، وقد أشار ابن الشاعر في حديث شخصي معه إلى أن والده كان قد عزم على نعتها : " رباعيات الخضراء " ، إلا أنني وجدتها تحوي قصيدتين مطولتين مما لا يتفق مع هذه التسمية ، ومع ذلك رأيت التجاوز في قبولها لعدة اعتبارات منها : الالتزام برغبة الشاعر التي نقلها عنه ابنه ، ومنها ضرورة التقيد بمسمى معين للمجموعة حتى يميزها ، ومنها أيضاً تغليب كثرة الرباعيات على القصائد في تخصيص اسم المجموعة بالرباعيات .

والمخطوطة صغيرة لا تقوم بمادة ديوان أو مجموعة شعرية بالمعنى الصحيح لها ، وقد ذكرت لي أسرة الشاعر أنها جزء من مجموعة أكبر لم تتمكن الأسرة من تجميعها كاملة فلم أتمكن بالتالي من الحصول عليها^(٥) ، وما حصلت عليه منها عبارة عن ست رباعيات وقصيدتين رُتبت ترتيباً يخالف ما سار عليه الشاعر في دواوينه الأخرى إذ جاءت الرباعيات متصدرة المخطوطة على النحو التالي :

بجاني ، من بعيد ، صفو الزمان ، يد النسيان ، التناسي ، بعد غد .

ثم تبعها القصيدتان ، وهما : المني ، ومرحاً بالهوى .

وجميع هذه النصوص لم يسبق نشرها في دواوين سابقة للشاعر ، فهي جديدة بالنظر إلى كونها بناءً شعرياً متكاملًا مُعْتَوناً لم يرد بهذه الصورة من قبل ، أما بالنظر إليها مفككة ، فعناوين القصائد شبيهة بأخواتها في الدواوين الأخرى وربما تكرر العنوان بنصه فيها ، من مثل : (من بعيد ، التناسي) ، ومضامين النصوص أيضاً لا جديد فيها تخرج به عن مضامين الدواوين السابقة ، فهي تدور حول تجربة الحب باستثناء رباعية " يد النسيان " المتضمنة شكوى وبث من الشاعر لهُومهِ بعيداً عن

(٥) اعتذرت أسرة الشاعر عن عدم تمكنها من موافاتي ببقية المخطوطة لصعوبة البحث عنها ، فصرفت

عنها النظر تقديراً لتلك الظروف التي اضطررتي للمتابعة أكثر من عامين في سبيل الحصول على هذه الورقات التي وصلتني .

الحب ، وكذلك قصيدة " المنى " التي تتحدث عن مولد النبي محمد ﷺ وقد مرّ بالشاعر في الخضراء (تونس) .

هذا ، وجدير بالذكر أن نصوص المخطوطة كلها تتركب بحور الشعر العمودي الذي يلتزم الوزن والقافية الموحدتين .

٢١ - مجموعة الخضراء :

تُعد هذه المجموعة الخطوة الأولى من الشاعر في وضع ديوان لأعماله كاملةً وقد صدرت عام ألفٍ وأربعمائة واثنين للهجرة ، الموافق لعام ألفٍ وتسعمائة واثنين وثمانين للميلاد في نحو تسعمائةٍ وأربعٍ وستين صفحةً من القطع المتوسط الأبيض ، وتضم الطبعات الثانية لستة دواوين توالى صدور طبعاتها الأولى على فترات متفاوتة بتونس ، وبعض هذه الدواوين لم أرَ طبعاتها الأولى واستقيت تواريخ صدورها من الإهداءات على النحو التالي :

١ - الأفق الأخضر ، عام ١٣٩٠ هـ - الشراع الرقاف ، عام ١٣٩٤ هـ

٣ - معازف الأشجان ، عام ١٣٩٦ هـ - حقيبة الذكريات ، عام ١٣٩٧ هـ

٥ - نافذة على القمر ، عام ١٣٩٩ هـ - عبر الذكريات ، عام ١٤٠٠ هـ

واحفظ الشاعر في المجموعة لكل ديوان بمحتواه كما صدر في الطبعة الأولى شكلاً ومضموناً .

٢٢ - مجموعة النيل :

تبعث هذه المجموعة سابقتها في خطوات الأعمال الكاملة للزمخشري ، إذ صدرت عن دار تهامة عام ألفٍ وأربعمائةٍ وأربعة للهجرة ، الموافق لعام ألفٍ وتسعمائةٍ وأربعة وثمانين للميلاد وبين دفتيها الطبعات الثانية لستة دواوين أخرى يجمع بينها مكان الطبع وهو مصر ، ورُتبت أيضاً على ضوء تاريخ صدورها في طبعاتها الأولى التي لم أتمكن كذلك من الحصول عليها جميعاً ، ووقفت على تاريخ ما لم أحصل عليه من خلال

الإهداء ، فكانت كما يلي :

١ - أحلام الربيع ، عام ١٣٦٥ هـ - ٢ - همسات ، عام ١٣٧٠ هـ

١٣٧١ هـ

٣ - أنفاس الربيع ، عام ١٣٧٤ هـ - ٤ - أغاريد الصحراء ، عام

١٣٧٧ هـ

٥ - على الضفاف ، عام ١٣٨١ هـ - ٦ - عودة الغريب ، عام

١٣٨٣ هـ

والمجموعة سبعمائة وخمسون وستون صفحة من القطع المتوسط الملون ، خصّ فيها كل ديوان بلون مختلف ، واحتفظ بمادته دون تغيير في شيء من معالمها .
وقد استعنت بهاتين المجموعتين لاستكمال عرض أعمال الشاعر مما لم أحصل على طبعاته الأولى .

هذا ، وقد كان الزمخشري - رحمه الله - بصدد إخراج مجموعة ثالثة عزم على تسميتها " مجموعة الأرز " ، يضع بين جناحيها عدداً من دواوينه التي صدرت ببلبنان أو تبلورت فكرة طبعها في ذهنه هناك .

وتشير بعض المراجع إلى وجود ديوان تحت مسمى " حطام القيثارة " ^(١) ، وآخر يحمل اسم " قيثارة النسيان " ^(٢) ، كما يذكر الشاعر نفسه أنّ له تجربة في الشعر الحرّ في ديوانه المسمى " قيثارة الإنسان " ، كما سبق وأشرنا إلى ذلك ^(٣) .

ولم أعثر في دواوين الشاعر على ما يحمل أحد هذه الأسماء ، كما لا تملك أسرته أدنى فكرة عنها وكذلك الدارسة السابقة : مريم أبو بشيت التي أتاحت لها فرصة لقاء الشاعر قبيل وفاته ، لذا لا أعلم ما إذا كانت هذه التسميات المتعددة : لديوان واحد أم

(١) الفائزون بالجائزة - ص ٧٥ ، مجلة المنهل - ع ٢٦٤ (١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م) - ص ١٨٣ .

(٢) المرجعان السابقان .

(٣) مجلة الفيصل - ع ١٢١ (١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م) - لقاء مع (طاهر زمخشري : عصفور الشعر) -

لثلاثة ! وهل خرجت إلى حيز التنفيذ أم أنها مشروع كان الشاعر بصدد تنفيذه وباح بسرّه قبل ذلك ؟! وإذا كان قد نُفِّذَ ، فهل ظهر لجمهور المتلقّين أم ظلّ قيد الخط ؟! كلها تساؤلات تحوم حول هذه العناوين ولم أجد ما يكشف عنها رغم سعيي في ذلك .
والأمر ذاته ، في مسرحية شعرية نُسبت إلى الشاعر^(١) بعنوان " غرام ولادة " ، وهو عنوان لمسرحية شعرية منسوبة إلى الأستاذ " حسين عبد الله سراج " ^(٢) ، وقد تحققت من صحة نسبتها لهذا الأخير بالاطّلاع عليها في طبعها الثانية^(٣) .

بقي أن أشير في إنتاج شاعرنا إلى عددٍ من الآثار هي ليست بالشعرية الصّرفة - كما هو الحال في الدواوين - لكنها وثيقة الصلة بالشعر^(٤) . وأعني بها آثار الشاعر الآتية :

- " العين بحر " : وهي محاضرة ألقيت بنادي الاتحاد العربي السعودي بجدة ، تحدث فيها عن العين من منظور فني ، ومكانتها في الشعر العربي ، وأورد في ذلك بعضاً مما قيل فيها بأسلوب بسيط جذاب ، وقد صدرت المحاضرة عن مكتبة جدة عام ألف وثلثمائة وتسعة وثمانين للهجرة ، في كتيب يتألف من نحو ثلاثين صفحة .

(١) القاتزون بالجائزة - ص ٧٥ ، مجلة المنهل - ص ١٨٣ .

(٢) وُلد الأستاذ حسين في الطائف عام ١٣٣٢ هـ ، وتلقّى علومه الأولية بمدرسة الفلاح بمكة ، ثم رحل إلى شرق الأردن حيث أتمّ دراسته هناك . وهو قاص وروائي جيد العبارة وقوي الأسلوب ، وهو شاعر أيضاً ، ويعد أول من افتحم ميدان المسرح الشعري في هذه البلاد . (انظر موسوعة الأدباء والكتاب - القسم الثاني - ص ٤٠) . وقد ورد ذكر المسرحية منسوبة إليه في قائمة إصدارات تهامة للنشر والمكتبات ، سلسلة الكتاب العربي السعودي ، تذييل لمجموعي (النيل ، الخضراء) .

(٣) صدرت عن دار تهامة للنشر - عام ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م ، الطبعة الثانية .

(٤) للشاعر آثار أدبية نثرية صرفة ، منها مجموعة قصص نشرها على صفحات الصحف ، ومثل قصة " الريال " التي كانت تُنشر على صفحات جريدة عكاظ (حديث خاص مع ابنه) ، وله أيضاً كُتيب بعنوان " الأصيل " ، يحوي مجموعة من التأملات والمقالات النفسية والاجتماعية بلغت خمساً وثلثين مقالاً ، شغلت نحو مائة وثلثين صفحة من القطع الصغير .

- " ليالي ابن الرومي " : دراسة نقدية صمم الشاعر على إخراجها « ليتحدى الشؤم الذي اشتهر عن ابن الرومي وكل ما يتصل به »^(١) ، ولكنه لم يتمكن من ذلك، إذ ظلّ الكتاب مخطوطاً إلى أن فقده إثر سقوط حائط في منزله على أوراقه فأتلفها .
- " المهرجان " ، وهو كتاب عني بالجمع بين الشعر والنثر ، حيث حوى عدداً من القصائد والمقالات بأقلام عدد من الأدباء والشعراء في المملكة كتبت ونظمت تحية لجلالة الملك فيصل - وكان حينئذٍ أميراً - بمناسبة عودته إلى الوطن من أول زيارة قام بها للولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية ، في مهرجان أقيم بحى أجياد بمكة المكرمة^(٢) ، وقد نفذت الطبعات لهذا الكتاب منذ زمن ، وكان الشاعر نفسه - على حد قول ابنه - يبحث عن نسخة للكتاب ممن ظفروا بها لفقده خاصته بسبب أو بآخر .

(١) مجلة النهل - ع ٤٥٩ جمادى الأولى ١٤٠٨ هـ - يناير ١٩٨٨ ، عبد الله القرعاوي - مقال (ابن

الرومي والمهرجان والزمخشري) - ص ٢٠٧ .

(٢) المرجع السابق - ص ٢٠٧ .

سادساً : مكانته :

لست هنا بصدد التعريف بمكانة الشاعر طاهر زمخشري ، وإنما القصد التذكير بهذه المكانة وتأكيدا . فهذا الشاعر الذي لُقّب في مستهل حياته بشاعر الشباب السعودي^(١) هو أحد أعلام المدرسة الشعرية في الوطن العربي عموماً ، كما أنه لبنة من لبنات النهضة الأدبية السعودية ، وقد ارتبط اسمه ببناء الأدب السعودي الحديث ارتباطاً وثيقاً يؤكد دوره في دفع عجلة تطوره فضلاً عن إحيائه وشدّ أزره .

والزمخشري عبقرية من عبقریات الشعر في المملكة العربية السعودية يملأ اسمه الأسماع وتتجاوز شاعريته الآفاق القريبة إلى آفاق أخرى بعيدة^(٢) ، وقد أشاد به عدد من كبار أدباء المملكة ونقادها ، كان منهم الأديب أحمد عبد الغفور عطار الذي عدّ شاعرنا : الأستاذ النابغة ، ورأى في شعره امتداداً للأصالة التي يفوح بها الشعر الحجازي الأموي ، فقال : « وإذا كان شعر عمر بن أبي ربيعة والعرجي وجيل يعجب القارئ العربي ، فإن شعر الزمخشري وزملائه من شعراء الحجاز المعاصرين سيعجبه من غير شك لأن الجو الذي مهد لأولئك الماضين سبيل الشعر ، موجود يمهّد للحاضرين أيضاً » .

ولم يتزدد في التصريح بإعجابه بالشاعر في باكورته الأولى " أحلام الربيع " ، وعزا ذلك الإعجاب إلى ما أظهره الشاعر من قدرة على العطاء الشعري الرائع في وقتٍ وجيز وعمر زمني لا يعدو بضع سنين . ثم قال : « وأعتقد أن مرور الأيام سينمي ملكة الشاعرية في هذا الشاعر المطبوع الذي يثب درجات السلم وثباً ، فهو في بضع السنوات الماضية استطاع أن يكون في الرعيل الأول من شعراء الحجاز »^(٣) .

وذهب الدكتور عمر الساسي إلى تأكيد تميز شاعرنا وامتيازاه قائلاً : « أما طاهر زمخشري فهو شاعر غنائي مرهف الحس يذوب رقّةً وعذوبةً » ، وأما شعره فهو من

(١) انظر المجلة العربية ، ع ١٣٣ - ص ٩٤ .

(٢) انظر رأي الدكتور بدوي طبانة في كتابه " من أعلام الشعر السعودي " - ص ٢٣٨ .

(٣) مقدمة ديوان " أحلام الربيع " - بقلم أحمد عبد الغفور عطار - مج النيل - ص ٩٧ وما بعدها .

عيون الشعر العربي المعاصر إذ « يملأ عشرات الكتب دون أن يتأثر مستوى الجودة فيه ، أداءً وتصويراً وإبداعاً جمالياً مخلقاً »^(١) .

وللأستاذ محمود عارف نظرة تقدير لشاعرنا ، فالزمخشري عنده « شاعر معتكف على الشعر وهو صاحب جَلَد على مشقات الاعتكاف الشعري » ، كما أنه « شاعر " موطن القداسات " وبلبل الصحراء المفرد »^(٢) .

وتتواصل الإشادة من أعلام المملكة بطاهر زمخشري مما يصعب معه الحصر والتقييد .

وخارج أرض الوطن ترددت أصداء الشاعر الكبير فاحتفى به أرباب الأدب في أقطار الوطن العربي ، فمن مصر احتفى به بعض زعماء الأدب كالأديب حسن كامل الصيرفي الذي قدّم لديوانه الأول " أحلام الربيع " وأشاد بشاعريته^(٣) ، وكذلك الناقد الأدبي الكبير الدكتور مصطفى السحرني الذي تناول بعض شعره بالدراسة في إشارته إلى موسيقى قصيدة " أين الصديق " ، ومثلهما الأستاذة المصرية جليلة رضا التي فاخرت بالزمخشري (شاعر الأرض المقدسة السماء) ، وماله من شعر " يعبر عما وهبه الله القدير من لمحية وشفافية وبلاغة وتأثير مع مراعاة ما يحفظ للشعر العربي سماته وخصائصه »^(٤) .

وكذا تجد الإشادة من أقطاب مصر في هذه الأبيات للشاعر المصري (محمد مصطفى حمام) وفيها يقول :

أكرم به من " طاهر " مطهر
وعالم موقر " زمخشري "

(١) دراسات في الأدب العربي على مر العصور - ص ١٢٨ .

(٢) مجلة المنهل - جمادى الثانية ١٣٧٨ هـ - يناير ١٩٥٩ م - ص ٢٩٧ .

(٣) انظر تقديم ديوان " أحلام الربيع " - بقلم حسن الصيرفي - مع النيل - ص ١٣ وما بعدها .

(٤) وقفة مع الشعر والشعراء : دراسات أدبية - جليلة رضا - ج ٢ - طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب

وكاتب خصب البيان مزهر
وشاعر سامي الخيال عبقري

.....
رب الأغاريد ، وشادي المعشر
وصانغ الشعر كصوغ الجواهر^(١)

ومن تونس الملقبة (بالخضراء) ، ترددت الأصوات تحمي الشاعر طاهر زمخشري وتكبر فيه ذلك الحب الكبير لتونس ، ذلك الحب الذي تجلّى دَقَاقاً مسرّساً عبر ستة دواوين ضمنها مجموعة (الخضراء) كان الشاعر فيها - كما يقول الأستاذ التونسي محمد الصادق عبد اللطيف - يصلك بنفسه ويلتصق بك ساعياً إلى الجمال والخير والحق والوضوح^(٢) ، ولذا فإن « شعراً يحمل مثل هذه العواطف هو من خيرة ما يحفظه الزمان وتنقله الأفواه »^(٣) .

• • •

ولاشك أن تنويع شاعرنا بهذه المكانة لم يكن هبةً ممن حوله ، وإنما كان ذلك عن استحقاق منه ، لما له من جهود عظيمة في مساره الأدبي الشائك ، فالزمخشري بنتاجه الضخم الذي بلغ العشرين ديواناً استطاع أن يضيف إلى الشعر الحديث ثروة قيمة تعبق بالشعر الأصيل والشاعرية المطبوعة ، كما كان - رحمه الله - الرائد الأول دون منازع في فتح باب الشهرة والدعاية للإنتاج الأدبي السعودي والحجازي منه على وجه الخصوص حين طبع ديوانه الأول " أحلام الربيع " ^(٤) ، ومن هذه الأولوية في نشر الإنتاج كان الأول في تخطي حدود بلاده وتحقيق شهرة واسعة في أماكن شتى لم يستطع

(١) من قصيدة " صاحب الأغاريد " - مج النيل - ص ٣٤٣ .

(٢) المجلة العربية - ع ١٢٠ - السنة ١١ (محرم ١٤٠٨ هـ - سبتمبر ١٩٨٧ م) - مقال (تونس

الخضراء في وجدان طاهر زمخشري) - ص ٦٩ .

(٣) المصدر السابق .

(٤) انظر مقدمة " أحلام الربيع " - بقلم أحمد عبد الغفور عطار - ص ١٧ .

غيره أن يوصل اسمه إليها^(١) ، بل وأصبح شعره موضعاً لدراسات جمة منها الأكاديمي في الجامعات السعودية^(٢) والعربية معاً^(٣) ، ومنها غير الأكاديمي^(٤) .

• • •

وقد خرجت هذه المكانة لشاعرنا طاهر زمخشري عن نطاق الاعتراف المجرد إلى نطاق التكريم ، فحظي من ذلك بالكثير من (مواكب الأفراح) ، كما يسميها^(٥) ، كان في مقدمتها حفل تكريمه في السفارة التونسية بجدة بحضور السفير التونسي الأستاذ قاسم أبو سينية الذي دعا إلى الحفل زملاء الشاعر من الأدباء والشعراء والإعلاميين وفيها دار الشاء العاطر على مجهود الشاعر في شتى الجوانب الثقافية^(٦) .

كما بادرت مؤسسة تهامة بتكريم الشاعر في حفلة مشفوعة بطبع مجموعتيه " النيل والخضراء " على حسابها الخاص ، ثم احتفى الأستاذ عبد المقصود خوجه بشاعرنا في حفل تلا حفل تهامة ، هذا إلى جانب الحفل التكريمي من الفنانين ومن جمعية الفنون والثقافة^(٧) .

(١) انظر دراسات في الأدب العربي على مر العصور - ص ١٣٨ .

(٢) من الرسائل التي اطلعت عليها دراسة أعدها الدكتور عبد الرحمن الأنصاري بعنوان (ظاهرة الهروب في أغاريد الصحراء) ، ودراسة قامت بها الباحثة مريم أبو بشيت بعنوان (شعر طاهر زمخشري) ، وهناك دراسات أخرى في طور البحث تجري في جامعة أم القرى وربما في غيرها من الجامعات .

(٣) منها دراسات في جامعة القاهرة ، وجامعة السودان ، ومعاهد اليونسكو ، انظر هامش ص ٢١١ من كتاب (الحركة الأدبية في المملكة) لبكري شيخ أمين .

(٤) منها كتاب (طاهر زمخشري) حياته وشعره : لعبد الله عبد الخالق مصطفى وهو صادر عن النادي الأدبي بمكة ، وكتاب (مظاهر في شعر طاهر زمخشري) للدكتور عبد الله باقازي ، وفصول في بعض الكتب الأدبية والنقدية .

(٥) انظر جريدة البلاد ع ٨٣٧٦ - رحلة إلى الموت رقم (٤) ح (٢) - ص ٦ .

(٦) انظر المصدر السابق - ص ٦ .

(٧) انظر السابق - ص ٦ .

وقد نال الزمخشري العديد من الجوائز والأوسمة من المملكة وخارجها ، فمُنح عام ١٩٦٦ م وسام الاستقلال التونسي من الدرجة الثالثة بعد أن ألقى قصيدته " الصباح الجديد في تونس الخضراء " في عيد الاستقلال أمام السيد الرئيس " الحبيب بورقيبة " بقصر قرطاج . وفي عام ١٩٧٤ م نال وسام الجمهورية الثقافي من الصنف الثاني عن قصيدة " أنت العميد " التي ألقى بين يدي الرئيس التونسي " الحبيب بورقيبة " بمناسبة الاحتفال بذكرى عيد ميلاده الواحد والسبعين .

وعن هذين الوسامين يقول الشاعر : « لقد كنت أول سعودي تشرف بالتكريم بالوسامين ، وبعدي كثيرون من إخواني السعوديين - الأدباء طبعاً - كُرموا بأوسمة ، ليست مثلي ، فإني الوحيد الذي أحمل وسامين »^(١) .

وفي عام ١٤٠٥ هـ ، حصل الزمخشري من وطنه المعطاء المملكة العربية السعودية على جائزة الدولة التقديرية في الأدب ، وعدة هذه الجائزة إثبات لوجود الحركة الأدبية في المملكة ، ثم اعتبرها تكريماً معنوياً لا مادياً فقال : « الجائزة من حيث قيمتها المادية - عندي - لا تساوي شيئاً ، لكن حجمها وقيمتها أكبر وأعمق من القيمة المادية ، فهي رمزٌ لتقديري شخصياً لما بذلته ، ورمز تقدير جهود غيري من الأدباء »^(٢) .

وتأزر حصوله على هذه الجائزة مع كلمة للكاتب العربي أكرم زعيتر في تأكيد ما لشاعرنا من مكانة في محيط الأدب والمعرفة العربية ، إذ يقول زعيتر متوجهاً بالحديث إلى خادم الحرمين الشريفين الملك فهد بن عبد العزيز : « يا سيدي لقد خلف لنا التاريخ زمخشرياً واحداً وفي هذا اليوم نحتفي بميلاد الزمخشري الثاني »^(٣) .

وفي تواصل مستمر لتقدير طاهر زمخشري الشاعر الفنان ، نال عام ١٤٠٧ هـ الأسطوانة الذهبية التي يوزعها " اليونسكو " كل عام على المتفوقين في مجال الفن - والمقصود به الغناء وما يتصل به - باعتباره شاعراً غنائياً ومؤلفاً للعديد من الأناشيد

(١) المصدر السابق - ص ٦ .

(٢) مجلة الفيصل ع (١٢١) ، (١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م) - ص ٥٣ .

(٣) جريدة البلاد - ص ٦ ، والمقصود بالزمخشري الأول صاحب الكشف .

والأغاني التي تم تلحينها وإذاعتها في الإذاعات السعودية ، وكان - رحمه الله - ثاني اثنين ظفرا بها ، كشاهد على تأسيسه للقاعدة العريضة للفن الغنائي السعودي ، أما الآخر فقد كان الموسيقار محمد عبد الوهاب^(١) .

(١) انظر المصدر السابق - ص ٦ .

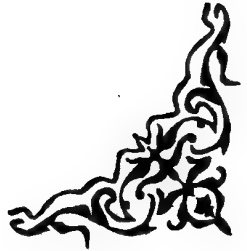
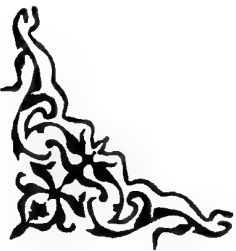


الفصل الثاني

الصورة الشعرية

المبحث الأول : مفهوم الصورة في النقد الحديث .

المبحث الثاني : الصورة أداة للتعبير الشعري .



المبحث الأول

مفهوم الصورة في النقد الحديث^(١)

ليس هناك برّ تامّ للعلاقات بين مفهومي الصورة قديماً وحديثاً ، فالصورة الحديثة تطوّرت لما وصل إليه النقد القديم ، وفيما عدا ما توصّل إليه النقد الحديث من أشكال جديدة لها [كالرمز والرسم بالكلمات - وهذا الأخير أشار إليه الإمام عبد القاهر الجرجاني عابراً في قضية النظم]^(٢) ، فيما عدا ذلك ، ليس للنقد الحديث إلا فضل التوبيع الدقيق ووضع المصطلحات وتصحيح بعض المغالطات التي وقع فيها السابقون .

بل إن هذه الصلة بين مفهومي الصورة تقوى لدى بعض النقاد حين نجده يقصر الصورة على بعض ألوان البلاغة - وهي التشبيه والجاز مثلاً في الاستعارة ، ويبقى تميز جهده فيها عن سبقه من الأوائل بما يكتشفه في تلك الألوان من توسّع في العلاقة بين أطراف الصورة وتقبله النسبي لما يقع فيها من تحرر من طابع العقلانية والمنطقية التي كانت تسيطر على التصوّر القديم لهذا العنصر^(٣) .

وفي إجمال أكثر دقة أجد أن أهم ما قدمه النقد المعاصر من جهود في ميدان الصورة تمثّل في تلك العناية التي أولاها نقادنا المعاصرون لأوجه التصوير التي وقف عندها النقد القديم أو ألح إليها " كالاستعارة والتشبيه " ، وتنبههم إلى ما فيها من خطورة ومالها من فعالية في أداء الوظيفة التعبيرية للنصّ الشعري ، ومحاولتهم - من بعد - الوقوف على مكان القوة أو الضعف والخصب أو الجذب في كل منهما ، وتعزيز ذلك

(٥) سأتناول حيثيات هذا المفهوم في ضوء مرثياته عند نقادنا العرب ، أما تصور مفكري الغرب المعاصرين

فلن انطرق إليه إلا لماماً وفق ما يعرض لي في دراستي أو يرد ضمن نصوص عربية لنقادنا .

(١) انظر (دلائل الإعجاز - تعليق : محمود شاكر - مطبعة المدني - القاهرة - ط ٣ ١٤١٣ هـ /

١٩٩٢ م - ص ٤٨٨ وما بعدها) .

(٢) انظر مثلاً الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي - الولي محمد .

بتحليلات نقدية مثرية كان من ثمارها - على الأرجح - تفكيك الاستعارة إلى عناصر تصويرية أدق [كالتشخيص والتجسيم والتجسيد والتجريد] ، ووضع الاصطلاحات المناسبة لكل^١.

ومن ثم ، أمكن لنقدنا الحديث التوصل إلى أشكال جديدة أدرجت تحت أنماط التصوير الشعري بما لها من قدرة على الإيجاء وإثارة مخيلة وعاطفة المتلقي وإثراء اللغة التعبيرية في السياق الشعري من مثل الصور الذهنية^(١) والرسم بالكلمات والصور باعتبارها رمزاً ، وتراسل الحواس^(٢).

ومن أجل الانطلاق بكل الخطوات السابقة ، كانت جهود النقاد المعاصرين في الارتقاء بمكانة الصورة واعتبارها القلب النابض في العمل الأدبي ، والسعي ما أمكن في وضع حدود وأطر توطئها بدلالة ومفهوم يتبين . وسأتي فيما يلي بإذن الله على تفصيل لما سبق .

• • •

لقد خُطت الصورة مع إطلالة العصر الحديث خطوات واسعة نحو التربع على قمة جماليات العمل الأدبي وفتياته ، وتقدم هذه الخطوات مواقف نقدية أحاطت الصورة بنصيب وافر من التقدير ، وسلّمت لها بالسبق والأفضلية في إدارة العمل الأدبي ،

(١) يعرفها الدكتور علي البطل بأنها " نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له ، ويصنف هذا التعريف الصورة بحسب مادتها إلى صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية ، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس ويضاف إليها الصور الحركية والعضوية " - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دار الأندلس للطباعة - ١٤٠١ م - ص ٢٨ ، أما الدكتور ساسين عساف فيعرفها بأنها " صورة لا عقلانية ، إنها من كد الذهن وصنعه .. وهي تقوم على أساس إلحاق صفة بأمر لا يمتلكها أساساً بغاية خلق حقيقة غير موجودة " ويمثل لها بمثل قوله : " شفاه من ثلج أزرق " - انظر (الصورة الشعرية : وجهات نظر غربية وعربية - دار مارون عبود - ١٩٨٥ م - ص ٦٨) ، هذا وذهب آخرون إلى أنها هي الرسم بالكلمات ، وسأتي ذكر لذلك في هذه الدراسة .

(٢) سيأتي لاحقاً إن شاء الله ذكر للأشكال الثلاثة في الفصل الرابع

فغدت في ضوء هذه المقاييس المحتفية تحتل « مكاناً جوهرياً في كل عمل فني وخاصة الشعر »^(١) ، بل هي للشعر « واسطته الرئيسة وجوهره الدائم الذي يحقق له التفرد ، ويرتبط به ارتباطاً جديلاً بمتغيراته الذاتية والموضوعية ، فكان البحث في الصورة يقترب في وجوه كثيرة من البحث في الشعر وخصوصيته العصرية التي تمنحه قيمة فنية - إنسانية توازن بين المتعة الفنية أو الإثارة وتجارب الحياة وقضايا الفكر المتبلور بمسارب شتى ومواقف مختلفة »^(٢) .

ولم تكن مثل هذه الخطوة الواسعة في الاحتفاء بالصورة صدى بغير صوت ، إنما هي وليدة أجواء جديدة خلقت متفهماً للإبداع الشعري ومن ثمّ للرأي النقدي عبر عدد من الأدوار والمراحل ، وأول ما كان من هذه الأدوار : فك رق الخيال والاحتفاء به بعد أسره وتضييق الخناق عليه .

وهي خطوة إيجابية صانعة كانت بواكيرها - كما يذكر عدد كبير من النقاد - على يد " كولردج " ^(٣) ، الذي اعتبر الخيال جوهر الصورة الشعرية وأن وظيفة خالصة لكونه " يعمل في المادة الأولية للتجربة معطياً لها تكويناً وشكلاً جديدين " ^(٤) ، فآتت دعوته أكلها وسار على دربه رواد النقد في أوروبا لاسيما أتباع الرومانسية ،

(١) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره - دراسة نقدية نصية ، صلاح عبد الحافظ - دار المعارف - ط ١ - ١٩٨٣ م - ج ٢ (البناء الفني والصورة) - ص ١٢٥ .

(٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث - بشري موسى صالح - المركز الثقافي الغربي - ط ١ - ١٩٩٤ م - ص ٧ .

(٣) انظر الصورة الأدبية - مصطفى ناصف - مكتبة الفجالة - القاهرة - ١٩٥٨ م - ص ٢١٩ ، أيضاً " النقد الأدبي الحديث " - محمد غنيمي هلال - نهضة مصر للطباعة - القاهرة (دون تاريخ أو طبعة) - ص ٣٨٩ ، والصورة في الشعر العربي - البطل - ص ٢٢ ، ٢٣ ، وكذلك شعراء السعودية المعاصرون - أحمد كمال زكي - دار العلوم للطباعة والنشر ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م - ص ١٩٤ .

(٤) النص لكولردج . انظر " الصورة في الشعر العربي " - ص ٢٣ .

واهتدى بهم من بعد النقاد العرب في تمجيد الخيال والاعتراف بقدراته في الخلق والتركيب والإبداع الشعري ، حتى رآوه « قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتميز وتحليل الأشياء والتأليف بينها وتشكيلها على نحو جديد ... »^(١) ، وغدا من المسلّم به أنه ملكة تميز الشعراء عمن سواهم ، وبها تتكون القوة السحرية التي « تنشيء من جديد وتخلع الحياة على الأشياء من خلال روح الشاعر التي تنفث في البر والبحر والهواء والجوامد بل وتؤلّف بين المتناقضات والأضداد والعام والخاص لتجعل الصور في تناسق عضوي مترابط »^(٢) . فخرج بذلك كله من كونه علةً تخالط العقل ، أو مستوىً متدنياً من مستويات التفكير ، إلى كونه « حدثاً معقداً ذا عناصر كثيرة ، يضيف تجارب جديدة ... الخيال الإنساني هو المبدأ الأول في كلّ إدراك ، إيجابي فعال نشيط »^(٣) .

ومن هذه المكانة التي تبوأها الخيال في ميدان النقد بدأ الدور الثاني ، إذ تفجرت طاقات الإبداع لدى الشعراء ومضت جرأتهم الأدبية تغذي نتاجهم بأكثر مما أقرّه التنظير من ألوان التحليق الشعري والجنوح في التخيل والتصور ، وأخذ الشاعر المعاصر يسترفد من مخيلته ما يحوي تجاربه ويعبر عنها من الصور والخيالات إلى حدّ بلغ فيه بعضهم مبلغ الاستعانة « بالتهويمات » الخيالية في تجسيد التجربة ، وهي أنماط أثارت شيئاً من الضجة في أوساط المحافظين لكنهم ما لبثوا أن ألقوها « إذ كانت تعبر بطبيعتها عن روح العصر »^(٤) .

(١) دراسات في النقد الحديث ، عبد الفتاح عثمان - مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٩٠ م - ص ٩ ،

وانظر شعراء السعودية المعاصرون - ص ٢٠٩ .

(٢) أدباء السعودية - يوسف حسن نوفل - ص ٧٩ .

(٣) الصورة الأدبية - مصطفى ناصف - ص ١٨ .

(٤) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - عبد القادر القبط - دار النهضة العربية للطباعة -

بيروت - ط ٢ ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م - ص ٤١٦ .

واختلفت في ضوء هذه الانتفاضة الأدبية موازين التقدير ، فبدا التشبيه أقل قداسة وإجلالاً مما كان عليه في التصور القديم الذي افتق بأداته وغالى في احترامه واستعان به في تمثيل الرؤية الشعرية ونقل المشاعر بما وجد له من سمة حسية تتفق وطبيعة الواقع الصحراوي ذي العناصر الواضحة المتميزة ، ومن بعد مع نمط التفكير الذي تقوّل في قوالب السلف .

بل إن جملة الصور الجزئية ، المحدودة في قوقعة التشبيهات الحسية والاستعارات المنطقية لم تعد تقنع الشاعر المعاصر أو ترضي انفعالاته^(١) ، إنما انطلق في قصائده متلاحق الأنفاس عبر سلسلة مترابطة من الصور تزخر بالحركة والأصوات والألوان وتكتظ بتيارات متداخلة من العواطف والمشاعر^(٢) . انظر مثلاً الشاعر العراقي بدر شاكر السياب وهو يأسرك بحركة الموج العاطفي المتتابعة في صور مليئة بالحياة حين يقول :

بابا .. بابا

أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رماله

من طينه المعطور ، والدم من عروقي في زلاله

ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل

أنا بعل : أخطر في الجليل ...

على المياه ، أنثُ في الورقات روعي والثمار

.....

بابا .. بابا

جيكور من شفتيك تولد، من دمانك، في دماني

(١) ليس هذا حكماً عاماً بل هو غالب على الشعراء المعاصرين ، في حين ظل بعض هؤلاء الشعراء مولعاً بالصورة الجزئية من مثل نزار قباني . انظر " الصورة الشعرية والرمز اللوني " ، د. يوسف حسن نوفل - دار المعارف - القاهرة - ١٩٩٥ م - ص ٢٣ .

(٢) انظر " الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي " - الولي محمد - المركز الثقافي العربي - ط ١٩٩٠ م - ص ١٦٥ .

فتحيل أعمدة المدينة

أشجار توت في الربيع ، ومن شوارعها الحزينة

تبتفجر الأنهار ، أسمع في شوارعها الحزينة

ورق البراعم وهو يكبر أو يمض ندى الصباح^(١)

واقراً للشاعر إبراهيم ناجي هذه الأبيات التي تريك مبلغ تواصل الشاعر المتألم مع

ما حوله من مظاهر الحياة :

هَذَا اللَّيْلُ وَلَا قَلْبَ لَهُ	أَيُّهَا السَّاهِرُ يَدْرِي حَيْرَتَكَ
أَيُّهَا الشَّاعِرُ خُذْ قِيْثَارَتَكَ	غَنِّ أَشْجَانَكَ وَاسْكَبْ دُمْعَتَكَ
رَبِّ لَحْنٍ رَقَصَ النِّجْمُ لَهُ	وَعَزَا السَّحْبُ وَبِالنَّجْمِ فَتَكَ
غَنَّهُ حَتَّى نَرَى سِتْرَ الدَّجَى	طَلَعَ الْفَجْرُ عَلَيْهِ فَانْهَتَكَ

• • •

وَإِذَا مَا زَهْرَاتٍ ذَعُرَتْ	وَرَأَيْتَ الرَّعْبَ يَفْشَى قَلْبَهَا
فَتَرَفَّقَ وَاتَّوَدَّ وَاعْرَفَ لَهَا	مِنْ رَقِيقِ اللَّحْنِ وَامْسَحَ رَعْبَهَا
رَبِّمَا نَامَتْ عَلَى مَهْدِ الْأَسَى	وَبَكَتْ مُسْتَصْرِخَاتِ رَبِّهَا
أَيُّهَا الشَّاعِرُ كَمْ مِنْ زَهْرَةٍ	عَوَّقَبْتَ لَمْ تَدْرِ يَوْمًا ذَنْبَهَا ^(٢)

وغيرهما من الشعراء كثيرٌ جداً عن مرونتهم في التعامل مع الصورة واتساع مساحة ما تشغله في نصوصهم ، ازدياداً في انفتاح دائرة تنظير هذا العنصر كان أظهر معالمة أمر تعدد المفاهيم التي وضعت لتحديد مصطلح (الصورة) .

(١) من قصيدة " مرحي غيلان " - ديوان بدر شاكر السياب - ط بيروت ١٩٩٧ م - دار العودة - المجلد الأول - ص ٣٢٥ - ٣٢٦ .

(٢) من قصيدة " الأطلال " - ديوان إبراهيم ناجي - دار العودة - بيروت - ط ١٩٩٨ م - ص ١٤١ .

مفهوم الصورة لدى النقاد :

ليس ثمة دلالة متفق عليها في أوساط النقاد لمصطلح (الصورة) ، فقد ظل مفهوم هذا المصطلح مصباً لشتى الآراء والتصورات ، ورغم التقاء بعض ما توصل إليه نقادنا من دلالاته مع بعضه الآخر في عدد من الجوانب ، فإن ثمة جوانب أخرى كانت مفترقاً لوجهات النظر وربما أثر شيء من هذا التفاوت في منهج الناقد بأكمله وموقفه مما يُعرض عليه أو يُعرض له من نماذج التصوير الحديث والآراء النقدية حوله .

وأشكال تعدد المفاهيم هذا نشأ عن عوامل متفاعلة ومتداخلة عملت على خلقه ثم تعقيده حتى أصبحت محاولة الوصول إلى مفهوم موحد لا يُختلف عليه أشبه ما تكون بالدوران في حلقة مفرغة لا يُعرف أين طرفاها^(١) .

ولتكون المسألة أكثر وضوحاً ، أذكر بعض وأهم تلك العوامل التي حالت دون استقرار " الصورة الشعرية " في قالب نقدي حديث محدد ومتحد .

تذكر الدكتور بشري صالح أحد عوامل إشكال مفهوم الصورة الحديث وهو ارتباط الصورة بالإبداع الشعري ، وتُرجع وجه التعقيد في هذا الارتباط إلى كون الإبداع الشعري ذاته موضوعاً فشلت المساعي في تقنيه والوقوف على ماهيته وحدوده ، فهو خاضع أبداً لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة^(٢) ، ومن ثم كان اتصال الصورة بجوانب مبهمة يصعب تحديدها بوابة تدخل من خلالها إلى أجواء مبهمة أيضاً .

عامل آخر من هذه العوامل يتعلق بطاقات الصورة الشعرية نفسها ، أي كثرة زواياها التي يراها الأدباء والنقاد ، فالصورة تتصل بعالمين أحدهما المذكرات الحسية ، والآخر مجرد يتمثل في الفكر الذي استدعاها وأثارها^(٣) ، كما أن لها طبيعة مراوغة

(١) إن الاتفاق على معنى محدد للمصطلحات أو التعريفات أمر صعب ونادر الحدوث فمن ذلك مثلاً مفهوم الشعر الذي اختلف حوله النقاد والشعراء جميعاً .

(٢) انظر " الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث " - ص ١٩ .

(٣) انظر " مقومات الصورة في الشعر في مملكة غرناطة " : دراسة تاريخية تحليلية - أحمد عبد الحميد إسماعيل - رسالة دكتوراه مخطوطة في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة - قسم الدراسات الأدبية - ص ٧ ، وكذلك دراسات في النقد الحديث - ص ٧ .

» تتأبى تحليلاً يعتمد على بعد واحد تكشفه بنيتها اللغوية أو الأسلوبية أو مفهومها المباشر«^(١) بسبب ارتباطها ببواعث ووسائل تشكيل وعناصر أخرى مساعدة^(٢) .
أما ثالث عوامل التعدد فيعود إلى أن للصورة بُعدها النقدي القديم ، وحضورها المكثف في النقد الحديث الذي تأثر بالمفاهيم الحديثة في النقد الغربي وهي بين هذين التيارين في حالات من المدّ والجزر .

أضف إلى العوامل السابقة ، ما كان للمناهج التي تناولت الصورة بالتحليل والدراسة من أثر في إعاقة توحد المفاهيم ، فلكل منهج سماته وخصائصه ودلالاته ، والصورة حملت كماً هائلاً من خصائص كل منهج امتدت فيه « فكانت لها سمات محددة في أكثر من مجال من مجالات المعرفة الإنسانية في الدراسات اللسانية أو اللغوية أو الفلسفية أو الرمزية والبلاغية أو الفنية ، رصدت عند الغربيين في خمس دلالات هي : اللغوية والذهنية والنفسية والرمزية والبلاغية أو الفنية »^(٣) .

كما تأثرت الصورة بالمذاهب النقدية والأدبية المختلفة حين خضعت لنظرات كل مذهب منها وقوانينه التي رسمها لها ، بدءاً من الكلاسيكية التي نفرت من الخيالات الخلقية وتجلّى في شعر أتباعها القصد في الصور ، والخضوع في تشكيلها لضوابط العقل وما يعترف به من مساراتها ، والميل بالتالي إلى الصور الحسية أكثر من الذهنية والنفسية .

ومن بعد الكلاسيكية كانت الرومانتيكية التي انطلق أصحابها بالصورة إلى عالم أرحب من التخيل والتصور فأصبح الشاعر عندهم « صانع الصور لا مكتشف الحقائق » ، وقيمة الصورة لم تعد « تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين

(١) يقصد المفهوم الذي يوحى به لفظ (صورة) مباشرة ، ويتصل بالتصور والتخيل .

(٢) تتمثل هذه البواعث في العواطف والأحاسيس التي تثيرها التجربة ، أما الوسائل فمن مثل التشبيه والتشخيص والتجريد ... الخ ، وأبرز العناصر المساعدة في إيحاء الصورة وتأثيرها عنصر الإيقاع الموسيقي .

(٣) مقومات الصورة - ص ٧ نقلاً عن مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، د. نعيم الإياي ص ٤١ .

الأشياء وإيجاد الصلات الشكلية بينها ، وإنما قدرتها على الكشف عن العالم النفسي للشاعر والمزج بين عاطفته والطبيعة»^(١) .

ثم من بعد البرناسية ، ومن بعدها الرمزية ، وكلُّ ذو شخصية مستقلة أثرت في عنصر الصورة وأعانت على تعرقل مسيرة تحديد وتأطير مفهومه .

وهكذا ، وبتآزر من هذه العوامل ، بدا من الصعب توحيد النظرة إلى الصورة ، وجنّد النقاد - كلٌّ على حده - ملكاته النقدية ونظراته التحليلية في التوصل إلى مفهوم لها ، ووجدنا من ثمَّ حشداً كبيراً من المفاهيم والدلالات ربما بلغ بعضها حد التضارب والتعارض مع بعض في جانب أو أكثر من جوانب الرؤية النقدية لدلالة هذا المصطلح .

وقد بدا مفهوم الصورة لدى بعض نقادنا غائماً معتماً ، لا يشي بدلالة واضحة عند الناقد نفسه فضلاً عن كونه يتفق مع ما رآه غيره حول معنى المصطلح ، فهذا الدكتور مصطفى ناصف يعرف الصورة بأنها « منهج - فوق المنطق - لبيان حقائق الأشياء »^(٢) ، وهو بهذا التعريف « يعالج الغموض بالغموض »^(٣) ، ولعلّه صادر في ذلك عن تأثر بالفكر الغربي الذي عمد إلى تغليف أمور شتى بالفلسفة . أما قوله : « فوق المنطق » فالغالب في معناه التنبيه على ما للخيال من سيطرة في جانب التصوير .

ونظريته هذه تزداد صعوبة في الفهم لأنه لا يأخذ بها في تطبيقاته ومنهجه في الدراسة يحدد أنماط الصورة فيشير إلى الرمز ، كما يتناول النمط القائم على فنون البلاغة لكن من خلال الاتكاء على أحد ألوانه ، وهو الاستعارة ، التي عدّها العنصر الأقوى والأرقى وبلغ من عنايته بها أن اختزل الصورة الشعرية إليها وهي واحدة من

(١) دراسات في النقد الحديث - ص ١٠ .

(٢) الصورة الأدبية - ص ٨ .

(٣) الصورة الفنية في الشعر العربي - مثال ونقد - إبراهيم بن عبد الرحمن الفنيم - الشركة العربية للنشر والتوزيع - القاهرة - ط ١ - ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م - ص ١٤ نقلاً عن « البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي » - علي علي صبح - ص ٩ .

وسائل متعددة بُنى بها الصورة وأغضى ناقدنا عنها . يقول في بعض عباراته مصرّحاً بهذه النظرية :

« يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر ، فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير ، من مثل مادة الشعر ، وألفاظه ولغته ، ووزنه ، واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظلّ مبدأً جوهرياً^(١)، وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر^(٢) .

فالصورة - في رأي د. ناصف - هي الجوهر الثابت الذي لا يتغير وهو يعبر عنها هنا بالاستعارة .

وهذا الرأي لا يميل إليه جُلّ نقادنا ، إذ يوسع كثير منهم نطاق الصورة عن مجرد الاستعارة وإن ظلّ في حلقة الصورة البلاغية والرمز ، والناقد الكبير مصطفى السحرتي أحد هؤلاء ، حيث يرى أن آثار الخيال ماثلة في صور « التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية وما إليها »^(٣) ، كما يضيف إليها الصور الرمزية .

وإلى مثل ذلك يذهب الدكتور صبحي البستاني قائلاً في مفهوم الصورة : « ونكون بذلك قد أثّرنا اعتماد المبدأ التوفيقي الذي أشار إليه أركتافيويث في مقالته حول الصورة الشعرية عندما قال : نلفت الانتباه إلى أننا نعني بالصورة كل الأشكال الكلامية جملة كانت أم مجموعة جمل يتلفظ بها الشاعر ويشكّل مجموعها القصيدة » .

وهو إلى هذا الحد من التعريف يحتمل مفهومه تعميماً واتساعاً يفقد الصورة شخصيتها في القصيدة ، إلا أنه يعود فيقيده بما يحدد معالمها عنده في أنماط البلاغة . يقول : « هذه التعابير الكلامية صنفها البلاغة وتسمّى التشايبه ، الاستعارات ، الرموز ، المجازات »^(٤) .

(١) قد يفهم من كلام الدكتور ناصف أن لدى الشاعر استعارات ثابتة لا تتغير ، والصحيح أنه يقصد أن استخدام وسيلة الاستعارة في التصوير الشعري يعتبر جوهرًا ثابتاً .

(٢) الصورة الأدبية - ص ١٢٤ .

(٣) الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث - ص ٤٩ .

(٤) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع - دار الفكر اللبناني - ط ١ ١٩٨٦ م - ص ٢٣ .

ولعلّه يُدرج الرمز تحت طائفة البلاغة باعتبار اندراج أضعف أنماطه وهي " الكناية " تحت لوائها .

والملاحظ في التعريفين السابقين أن الناقلين عوّلا على شتى الأجناس البيانية في تشكيل الصورة .

وبين اتجاه هذه الفئة الحاضن لكل ألوان البلاغة ، واتجاه الدكتور ناصف الذي اقتصر على الاستعارة ، توسطت فئة من نقادنا في موقفها من الصورة البيانية ، فهي لم تُقصر جهودها على فنون الاستعارة كما هو الأمر عند ناصف ، لكنها أيضاً ضيّقت من مجال الصورة البلاغية ، فأخرجت لوني الكناية والمجاز المرسل من جملة الصور في ضوء احتراز منها يُخرج من نطاق الصورة الشعرية ما لا يرقى لمستواها الإبداعية بطاقاته الإيحائية المعبرة عن التجارب النفسية والشعورية^(١) .

ويعكّل هذه الفئة من النقاد ، الاستاذ الولي محمد الذي أعلن تأييده للدكتور ناصف في هذه المسألة بقوله : « هكذا فإننا ، أمام المجاز المرسل والكناية نواجه " صوراً " يعدم فيها الخيال ، ذلك الذي بسببه تستحق الصورة الأدبية اسم صورة Image ولهذا كان موقف مصطفى ناصف صائباً عندما تجاهلها في تعريفه الصورة »^(٢) .

كما يوافق الرأي رمضان صادق الذي استند في موقفه إلى فكر غربي قائلاً : « والحق أننا نستطيع بعد هذا كله أن نخرج أكثر أبنية الكناية والمجاز المرسل من بحثنا عندما نتعرض لدراسة الأبنية الفعالة في خلق الصورة الشعرية . يقول أندريه بريتون : إلى جانب الاستعارة والتشبيه فإن الأشكال الأخرى التي تصرّ البلاغة على تعدادها

(١) لم تكن هذه الفئة من الدقة بدرجة كافية ، فمع أن لوني الكناية والمجاز المرسل لا يمكن أن يشكّلا صورة شعرية إلا أنهما يُسهمان في إضفاء خطوط على الصورة متى جاء في أسلوب استعاري أو تشبيهي ، مثلاً عبارة " احدودب الزمان " صورة استعارية موجية وقد ساعد في إثراء ما توحى به وجود كناية عن الشيوخوخة والوهن في العبارة .

(٢) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي - ص ٢٣٠ ، والمؤلف يوافق د. ناصف في موقفه هذا لكنه يأخذ عليه إهماله للتشبيه .

وتصنيفها تفتقر تماماً إلى أي قدر من الأهمية ، فإن كثيراً منها مثل ذكر السبب وإرادة المسبب أو العكس ، أو ذكر الإشارة وإرادة المشار إليه ، أو ذكر الأداة وإرادة الفعل ، أو ذكر المادي وإرادة المعنوي ، هذه كلها لا يمكن إرجاعها لا إلى علاقة التشابه ولا إلى علاقة المجاورة «^(١) .

وهو لا يعترف ببعض أنماط البلاغة في التصوير الشعري ، لكنه في مفهومه للصورة الشعرية يضم إلى ما أقره في هذا التعريف من ألوانها تلك الصور القائمة على الرمز ، وتراسل الحواس ، ويمثل لهذا الأخير بقول ابن الفارض :

وعيني ناحت واللسان مشاهد
وينطق مني السمع واليد أصغت
وقوله :

يراهنا على بعد من العين مسمعي
بطيف ملام زانر حين يقظتي
ثم يقول معلقاً : « المدقق في شعر ابن الفارض يدرك أنه تجاوز في بعض هذا المستوى من التراسل إلى مستوى آخر عميق نستطيع أن نسميه " باتحاد الحواس " إذ إن الأمر لا يقتصر في هذه النماذج على مجرد إعطاء حاسة ما لحاسة أخرى بل إن الأمر يمتد إلى استجماع قوى الحواس قاطبة في حاسة واحدة »^(٢) .

وربما أوحى مفردات الصورة لدى نفر آخر من نقادنا بدلالة أضيق لها في تصورهم ، على نحو ما تلمسه في قول الدكتور يوسف نوفل : « تولد الصورة علاقات لغوية في الكلمات . بل في الكلمة ذاتها ، والكلمة في علاقاتها بغيرها بما يتيح الاستخدام المجازي من دلالات متنوعة في علاقات خصبة بين الدليل والمدلول ، وهكذا توجد الصورة الشعرية »^(٣) . فحديث الدكتور نوفل عن الصورة حديث عن المجاز وحده ولا أظنه يقصد من أوجه المجاز إلا الاستعارة ، من مسلمة أن المجاز المرسل أصبح

(١) شعر عمر بن الفارض - دراسة أسلوبية - رسالة ماجستير مخطوطة - القاهرة ، رمضان صادق عباس - ص ١٤٠ .

(٢) المرجع السابق - ص ١٩٢ ، وانظر النماذج في ص ١٩١ - ١٩٢ .

(٣) الصورة الشعرية والرمز اللوني - ص ٢٦ .

بمثابة العُرف اللُّغوي ولا خيال فيه . كما أنه في عباراته السابقة يلغي أي دور للتشبيه ويناصر ذلك النمط التصويري الذي يتم فيه تجاوز الدلالة المعجمية للكلمات ، وهو ما يزداد وضوحاً في قوله : « والتعبير بالصورة يتمثل في تجاوز الشاعر إطار الدلالة المعجمية ، وفي استعانه بالرمز ، واتكائه على الإيقاع والتشكيل الصوتي »^(١) .

غير أنه في دراسته وتحليله لما أورد من نماذج يعترف ضمناً بالتشبيه ويعتبره لوناً من ألوان التصوير تظهر من خلاله قدرات الشاعر وسماحت إبداعه . فعن الصورة الشعرية لدى نزار قباني يقول : « واهتمامه بالتشكيل يستحق الاهتمام لما له من صلة بتشكيل الصورة الفنية لديه »^(٢) ، ويقدم نموذجاً لذلك من شعر نزار معلقاً عليه بقوله : « بل يشبه حبيته بالتصاوير (أنت لي ٥٩) ويذكر كلمة الرسوم :

هَذَا سَجَلٌ رَسُومُنَا تُرِبُّ الْعَنْكَبُوتَ بَنَى لَهُ سَجْنًا »^(٣)

وكذلك يذكر نموذجاً آخر كان التشبيه أحد عناصر جماله وتأثيره حين ينقل عن نزار معاناة الشاعر لحظة الإبداع في قصيدته " رسائل لم تكتب لها " بديوان قصائد (١٠٨) :

أرسم الحرفَ كما يمشي مريضٌ في سباتٍ
فإذا سَوَدَّتْ في الليل تلال الصفحاتِ
فلأن الحرف ، هذا الحرف ، جزء من حياتي
ولأنني رحلةٌ سوداء في موج الدواة »^(٤)

(١) السابق - ص ٢٦ .

(٢) يقصد بالتشكيل ما يقع في النص الشعري من الفاظ تدل على الألوان والزركشة والزخرفة - انظر ص ٥٥ .

(٣) السابق - ص ٥٥ .

(٤) السابق - ص ٥٦ ، وهناك مواضع أخرى تكشف عن إقراره بالطاقة التصويرية للتشبيه . انظر ص ٦١ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٩٢ ، وغيرها .

كما يوسّع من دائرة الصورة في مفهومه عما ورد في التعريف السابق من خلال عنايته بتراسل الحواس ، وكذلك اهتمامه بنمط تصويري حديث هو ما عبّر عنه في النص السابق " بالتشكيل " ويسميه أيضاً الرسم بالكلمات ، والمراد به ما يكون في الصورة نفسها من ألفاظٍ دالة على الرسم والوشي والنقش والتلوين والتوشيح وغير ذلك من مهارات اليد الفنية أو نتائجها ، كاللون الذي هو نتيجة التلوين ، والوشاح الذي هو أثر التوشيح^(١) . ومن أمثلة هذا اللون من الصور قول الشاعر صلاح عبد الصبور :

تغزل حين تمدّ إليها الشمس المعطاء

حاجتها من خيط النور الوضاء^(٢)

وحريّ بي وقد وقفت على هذا اللون من الصور - وأقصد به الرسم بالكلمات - أن أشير إلى ما وقع بين النقاد من اختلافٍ حول دوره في التصوير الشعري . فإعادة النظر فيما استعرضته سابقاً من مفاهيم الصورة ، تلحظ إغفالاً من نقادنا له واعتمادهم أشكالاً أخرى من الصور كالصور البلاغية والرمز وتراسل الحواس ، ولا يستثنى من هؤلاء سوى الدكتور نوفل .

كما أنك قد تجد منهم من يلتفت إلى هذا النمط التصويري لكنها التفاتة رفض واستبعاد ، فالرسم بالكلمات - عنده - أسلوب تقرييري لا يرقى لمستوى الصورة الشعرية ذات الطبيعة الخيالية الخلقة ، وهو رأي الأستاذ الولي محمد في قوله : " لم تعد الصورة في هذه النصوص (نص عبد الفتاح نافع) تتعارض والمعنى الحقيقي فهذا قد يلتقي والتعبير التصويري . هذا في حين أن الصورة تُعرف في الغالب بقابليتها^(٣)

(١) انظر ص ٤٤ وما بعدها ، والدكتور نوفل يفتي حيناً معنى الرسم بالكلمات باشتراط وجود ألفاظٍ دالة على هذا اللون ، ويوسعه حيناً آخر ليجعله تصويراً بالألفاظ حقيقة توحى بالوان وأصوات وحركات وغير ذلك من العناصر الحسية . انظر ص ٨٨ - ٨٩ .

(٢) الصورة الشعرية والرمز اللوني - ص ٦٢ ، وقد بحثت عن هذه الأبيات في مجموعة الشاعر الكاملة - ط دار العودة - بيروت عام ١٩٨٦ م فلم أجدها .

(٣) اعتقد أن الدارس يقصد « بتقابلها » أو « مقابلتها » .

ومعارضتها بالتعبير الحقيقي»^(١) . أو هو - كما يرى الدكتور أحمد كمال زكي - لا يمثل صورة شعرية لأنه «يعتمد الطبيعة إنسانها وما حوله اعتماداً ساذجاً يخرج بها عن الخيال ونبضاته وإيقاعاته ومغامراته . بل حتى لو أخذناه بمقاييس القدماء الجمالية فلن نظفر إلا بتركيبات إخبارية تغلب عليها البراعة والذكاء ، ومع ذلك ليس ثمة إغراب»^(٢) . والشاعر الذي يتبنى هذا النوع في قصيدة ما ، يفشل فشلاً ذريعاً في الوصول بتجربته ومعاناته إلى التعبير الخصب والإيجاء المكثف ، ومردّ ذلك إلى أنه «اكتفى بتبعية العالم الظاهر بكل أسباب الحس - وهذا حق مشروع له - بدون أن يستغل حساسية»^(٣) الفنان ، واستعاض عنها بتسجيل افتقد خياله الذي يتعامل مع مجاز الزهور والأشجار والصحاري والبحار ، وليس إياها على الحقيقة»^(٤) .

أما الدكتور مدحت الجيار الذي يؤيد الناقد (إحسان عباس) في أن الصورة «خلق جديد لعلاقات جديدة في طريقة جديدة من التعبير»^(٥) ، فيذهب إلى أن عُدّة هذا الخلق ممثلة في ألوان التشبيه المعهودة من تشبيه واستعارة وما يساندتهما في أداء وظيفتهما من خصائص اللغة كالتضاد والتكرار وتوظيف الصفات والأحوال ونحوها ، إضافة إلى تلك الصور القائمة على الرمز . أما التعبير الحقيقي ، فلا يعترف به غطاءً للتصوير ، مع أنه لا ينكر ما يمكن أن يكون له من إيجاء وتأثير ودلالة على تجربة الشاعر . يقول :

(١) الصورة الشعرية في الخطاب - ص ١١ ، ونص الدكتور المشار إليه هو قوله : «وإذا كانت الصورة تقوم أساساً على العبارات المجازية ، فلا يعني هذا أن العبارات حقيقة الاستعمال لا تصلح للتصوير» - راجع الصورة في شعر بشار بن برد ، د. عبد الفتاح نافع - طبعة دار الفكر للنشر ، عمان - ص ٥٨ .

(٢) شعراء السعودية المعاصرون - ص ١٩٧ .

(٣) الصحيح فيها حساسة .

(٤) السابق - ص ١٩٨ .

(٥) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي - دار المعارف ، القاهرة - ط ٢ - ١٩٩٥ م - ص ٣ ، والعبارة للدكتور إحسان عباس في كتابه «فن الشعر» - ط ١ - ١٩٩٧ م - (لا مطبعة) - ص ٢١٩ .

« فقد تكون الكلمة أو العبارة مصوِّرة لموقف الشاعر وحاملة لتجربته دون أن تكون مجازية ، الصورة الشعرية مجازية أو رمزية ، وأما التعبير الحرفي فليس صورة شعرية ، ويمكن للشاعر أن يتوسل ببعض التعبيرات الحرفية - كما ذكر - لتساعده في تشكيل تجربته وموقفه »^(١) .

ويُعد هذا الموقف غريباً من الدكتور الجيار وهو الذي يؤكد على ما لتركيب الكلمة في السياق الشعري من دور في إنشاء الصورة بل إنجاحها ، إذ يقول : « والحديث عن الصورة الشعرية يعتمد الكلمة أساساً في تركيبها وذلك خلال سياق شعري ... لأن السياق يضيف إليها معاني جديدة أو يحدد معناها خلال الكلام . والسياق لا يعني الكلمة داخل الجملة الشعرية ، بل يجب أن يشمل » بوجه من الوجوه ، كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات « ، ثم إن الحديث عن الكلمة يكون من حيث دخولها في التركيب الشعري »^(٢) .

وفي رأيي إن هذا التركيب الذي يلح عليه الدارس ليس إلا لب الرسم بالكلمات الذي يستند على الكلمة ونظمها في السياق نظماً يساعد على تكثيف دلالتها وتمكين وقعها في النفوس وهو ما أشار إليه الإمام الجرجاني من قبل في عرضه لقضية النظم .

• • •

إذن ، فن الرسم بالكلمات الذي يعتمد الألفاظ الحقيقية دون المجازية ، وبراغي فيها بكل حرص دقة التركيب لتؤدي وظيفتها التعبيرية على أتم ما ينبغي لها ، ظلّ موضع امتعاض وصدود من قِبَل طائفة من النقاد ، وتفاوتت أوجه صدودهم ورفضهم بين إهمال تام أو وقفة متأنية تنقضه وترفضه .

غير أنه في مقابل هذه الطائفة وجدت طائفة أخرى من نقادنا ناصرته وأقرت بفعاليتها باعتباره طاقة تعبيرية كبيرة متى أحسن التعامل معها ومزجها بالإيماءات والإيماءات التي تثري التجربة وتعبّر عن حالات نفسية وشعورية كامنة .

(١) المرجع السابق - ص ٧ - ٨ .

(٢) السابق - ص ٩ .

فصاحب معجم المصطلحات يأتي في تعريفاته المتعددة لمصطلح " صورة " على أبعاد كثيرة ومتعددة أستطيع القول بأنها غطت مفهوم الصورة الحديث .

وقد بين المراد بالتصوير الشعري ، والصورة المجازية ، والصورة البلاغية ، وكذلك الصورة الذهنية ، ورغم أنه لم يجاوز دلالة الصورة المجازية [التشبيه والاستعارة] في مفهومه للتصوير الشعري الذي عرفه بأنه : " تصوير شخص أو شيء في القصيدة من خلال التشبيه والاستعارة وغيرهما من الصور المجازية " ^(١) ، فإنه وسّع من ساحة الصورة في تصوّره حين تعرّض لمفهوم الصورة البلاغية (الصيغة البلاغية) ومفهوم الصورة الذهنية ^(٢) ، وعن الأول يقول معرفاً : " كل حيلة لغوية يراد بها المعنى البعيد - لا القريب - للألفاظ ، أو يغيّر فيها الترتيب العادي لكلمات الجملة أو لحروف الكلمة ، أو يحلّ فيها معنى مجازي محل معنى حقيقي ، أو يثار فيها خيال السامع بالتكنية عن معانٍ يستلزمها المعنى المألوف للفظ ، أو ترتّب فيها الألفاظ ، أو يُعاد ترتيبها لتحسين أسلوب الكلام أو زيادة تأثيره في نفس القاريء أو السامع ، وتندرج هذه المعاني كلها في البلاغة العربية تحت علومها الثلاثة " ^(٣) .

والذي يعني من هذا النص قوله : أو ترتّب فيها الألفاظ ، أو يُعاد ترتيبها لتحسين أسلوب الكلام ... الخ . فهذا القول يشير إلى قيام الصورة على ألفاظ الجملة الأصلية لا على ألفاظ مجازية ، فهو تصوير بعبارة حقيقية مشحونة بتجربة يعمل الشاعر على التعبير عنها بزيادة إيجازات الأسلوب وبالتالي تقوية تأثيره من خلال العناية بترتيب الألفاظ وانتقائها .

وتحت ما عنوانه (بالصورة الذهنية) ، أشار إلى تلك الصور التي توحى " باللموس وذلك بأن تصوّر الألوان والأشكال والحركات وغيرها من حالات الأشياء

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، وجدي وهبة ، وكامل المهندس - نشر مكتبة لبنان -

ص ٦١ .

(٢) يختلف مفهوم هذه الصورة عما أشرنا إليه في هامش من ١٣٥ عند الدكتور البطل ، وساسين عساف .

(٣) السابق - ص ١٢٧ .

تصويراً كلامياً يدركه القارئ مباشرة»^(١) ، وما هذه الصور إلا رسمٌ بالكلمات ، وقد شكك المؤلف في ذلك مجيء ما يشير إلى أنها فنٌ من فنون التشبيه أو الاستعارة، غير أن ورود كلمة (قد) في عبارته : « قد تكون الصورة الذهنية تشبيهاً أو استعارة » أتاحت سبباً لإدخال التصوير غير المجازي فيه وإن لم ينصّ عليه .

ويشفع لي في تلمس التصوير بالكلمات في التعريف السابق للصورة الذهنية ، وروده صراحةً تحت هذا المسمى : « الصورة الذهنية » عند الدكتور صلاح الدين عبد التواب ، ففي تقسيماته الأربع لأنواع الصورة التي تنشأ في نفس المتلقي ، أشار إلى نوع تبعته معاني الألفاظ والعبارات في النصّ ، ومثل له بصورة الحديقة التي توصف وصفاً حقيقياً أو صورة المنظر الطبيعي الذي يصور ، وقد أدرج هذا النوع تحت اسم « الصورة الذهنية » . وأشاد بخصوبته ومقدرته الفنية قائلاً إنه : « وسيلة فعالة للتأثير في الفكر والوجدان على السواء »^(٢) .

ويتفق الأستاذ خالد الزواوي إلى حدٍّ ما مع سابقه ، فالصورة الذهنية عنده تصوير بألفاظ حقيقية لمعطيات الواقع الخارجي التي تناظر التيار الشعوري والنفسي والفكري للشاعر ، ولكن يبدو من مفهومه لها أنها تتعاقب إلى حدٍ كبير مع مضامين رمزية تختفي خلف الألفاظ ، يكشفها السامع بمعرفة الظروف والملابسات المحيطة بالنص التصويري .
فمثلاً قول النابغة الذبياني :

لقد قلت للنعمان يومَ لقيته	يريدُ بني حنّ ببرقةٍ صادرٍ
تجنّب بني حنّ فإن لقاءهم	كريمة وإن لم تلق إلا بصابرٍ
عظام اللها أولاد عذرة ، إنهم	لهاميمٌ يستلهونها بالجراجِرِ ^(٣)

(١) السابق - ص ١٢٧ .

(٢) الصورة الأدبية في القرآن الكريم - د. صلاح الدين عبد التواب - الشركة المصرية العالمية للنشر - ١٥ ١٩٩٥ م - ص ٢٨ ، ٢٩ .

(٣) من قصيدة " لقد قلت للنعمان " - ديوان النابغة الذبياني - المكتبة الثقافية - بيروت ، لبنان - (دون تاريخ أو طبعة) - ص ٦٦ .

يرى فيه الزواوي أن النابغة « اختار للإعلان عن قضيته عناصر مؤثرة لتكون الصورة مكتملة الجوانب ، ولذلك جمع لها من المؤثرات الصوتية والحركية ما تحدث به إقناعاً ، فأصوات الحلق تدل عليه كلمة " جراجر " ، وفي اللقاء شديد الكراهية تكون الجَلْبَةُ والحركة »^(١) . وعليه فإن النابغة يعبر عن نفسه في عبارات مباشرة دون الاستناد إلى مجاز أو تشبيه ، ويوكل أمر الإبانة عن قضيته إلى الألفاظ الصريحة بما لها من مكتونات " خفية " يجتهد الذهن في الكشف عنها وفق خبرات المتلقي^(٢) .

وهذه التعابير الحقيقية التي تتشعق بقدر من الرمزية تمثل - في رأيي - أحد وجهي الرسم بالكلمات ، وهو ذلك الذي يتطلب تأملاً وإعمال فكر لفهم التجربة التي عُثنت في الأبيات .

أما الوجه الآخر ، فيقدم التجربة مباشرة محمّلة بانفعالاتها وعواطفها إلى القارئ بحيث يستطيع عبر ترابط العبارات التعايش مع أحداثها المتنامية ومشاهداتها الحية ، وهو وجه تناوله الزواوي تحت ما عنوانه " بالصورة الوصفية " .

فالصورة الوصفية - كما يرى - صورة تنشأ عن " الحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي ، وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد وتحصر على تصوير المنظور الخارجي كل الحرص »^(٣) . كما يتضح في أبيات النابغة التالية :

يقولون حصنٌ ثم تابى نفوسهم وكيف بحصنٍ والجبال جنوحٌ ؟
ولم تلفظ الأرض القبور ، ولم تزل نجوم السماء والأديمُ صحيحُ
فعمّا قليلٍ ثم جاش نعيه فبات نديّ^(٤) القوم وهو ينوح^(٥)

(١) الصورة الفنية عند النابغة الذبياني - الشركة المصرية العالمية للنشر - ط ١ - ١٩٩٢ م - ص ١١٦ - ١١٧ .

(٢) انظر السابق - ص ١١٧ .

(٣) السابق - ص ١٠٢ .

(٤) النديّ : مجلس القوم .

(٥) المقطوعة في ديوان النابغة بعنوان " لم تلفظ الموتى القبور " - ص ٢٩ ، وهي فيه بيتان فقط (الأول والثاني) ، كما تغيرت بعض الألفاظ على نحو ما تلحظ في قوله : " تلفظ الموتى القبور " ، " والجبال جنوح " ، إلا أنها وردت تامة في " الكامل في اللغة والأدب " للمبرد مكتبة المعارف - بيروت (لا تاريخ) - ص ١٠١ ، ١٠٢ .

فهذه الأبيات تموج بالصور التي تثيرها الألفاظ في مخيلة المتلقي ، وهي وصف ، لكنها ليست مجرد نقل بارد أو محاكاة ساذجة للعالم الخارجي ، بل وصف مصور موج جمع الشاعر خيوطه مما حوله ومما يختلج في نفسه من المشاعر والانفعالات فبث في الأبيات حركة نفسية قوية انعكست على أجزاء الطبيعة التي وظفها في أبياته^(١) .

• • •

لقد وضحت فيما سبق بعض وجهات النظر حول لون التصوير بالكلمات ، وهي محاولة مني للإشارة - عبر إنصاف هذا اللون - إلى جهود طائفة من نقادنا في تجاوز أنماط الصورة المجازية إلى أنماط أخرى غيرها ، كما أنها خطوة ممهدة لي لبلوغ مرحلة أكثر بلورة ودقة في تأطير الصورة الشعرية وتحديد دلالتها ، ولست أعني بكونها " مرحلة " أنها فترة نقدية لاحقة لما ذكرته سابقاً ، إنما هي مرحلة عندي باعتبار ما ورد فيها من مفاهيم للصورة أراها الأكثر شمولاً . أما أقطابها فجمع من أعلام نقادنا وتلاميذهم وآخرون غيرهم ممن لا يمثلون مرحلة زمنية واحدة ، على نحو ما ستلحظ في عرضي لآرائهم ...

فمن هؤلاء الأعلام ، الدكتور عبد القادر القط الذي يعرف الصورة الشعرية بأنها: « " الشكل الفني " الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة ، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتزادف والتضاد ، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني »^(٢) .

ومفهوم الدكتور القط السابق واسع ، جاء فيه على كثير من زوايا الصورة الحديثة والعناصر ذات الأدوار الأساسية فيها كالتراكيب اللغوية والإيقاع ووسائل التشكيل الممثلة في الحقيقة والمجاز والتزادف والتضاد وغير ذلك مما ذكره في تعريفه . كما نوه فيه إلى أهمية ارتباط ما يُختار من تلك العناصر في سياق بياني واحد ، وهي مسألة على قدر كبير من الأهمية في أداء الصورة لوظيفتها .

(١) انظر الصورة الفنية عند النابغة - ص ١٠٣ .

(٢) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - ص ٣٩١ .

وإذا كان في قوله « الشكل الفني » قد جعل الصورة « شكلاً » يطفو على السطح، فضيق بذلك مساحة الجانب العاطفي فيها ، فإنه دفع هذا التجاوز بجعلها « تعبير عن جانب من جوانب التجربة الشعرية » وهو تعبير مفعم - بلا شك - بعواطف التجربة ذاتها ويضع في اعتباره الجانب النفسي والشعوري المعبر عنه .

ويقترّب الدكتور علي البطل من مفهوم الدكتور القط في دلالة مصطلح الصورة، من حيث هي « تشكيل لغوي ، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية ، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية » ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يُعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز ، إلى جانب التقابل ، والظلال والألوان ، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي^(١) .

وفي اعتقادي أنه يشير في قوله « التقابل والظلال والألوان » إلى غطر من الصور يثيره ما يقع في الجمل الشعرية من تقابل وتناقض بين فريقين أو أكثر من المشاهد أو المواقف أو العواطف ، أو ينشأ عن عبارات وألفاظ توحي بألوان وظلال يتصورها المتلقي وتحرك مخيلته وإن قامت على عبارات حقيقية الدلالة .

ويسير الدكتور شفيح السيد على درب سابقه حين يعرف الصورة بأنها : « التعبير اللغوي الذي يتخذ نسقاً معيناً يستثير في النفس مدركات حسية ، مستخدماً في ذلك كل وسائل التأثير في اللغة من عبارات حقيقية وتشبيهات ومجازات ، وكلمات ذوات جرس خاص ، وإيقاع البيت كله في الشعر ، وربط بين الجمل وفصل بينها ، وتضاد وتجانس وما إلى ذلك »^(٢) .

(١) الصورة في الشعر العربي - ص ٣٠ ، والنص لعبد القادر القط في كتابه « في الشعر الإسلامي والأموي » - ص ٢٥٦ .

(٢) التعبير البياني - رؤية بلاغية نقدية - دار الفكر العربي - ط ٤ - ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م - ص ٣٢ .

أما الدكتور الطاهر مكي ، فله عن الصورة مفهومان ، أحدهما واسع يشير إلى أن التصوير الشعري « لا يقتصر على ما تراه العين ، بل امتد^(١) إلى كل ما يؤثر في أي من حواسنا ، أو في مجموعة منها ، لأن كل إحساس ينجم عنه تصوّر معين »^(٢) . أما الآخر فمحدد يرى أن التصوير الشعري « يشمل الانطباعات الحسية ، تجيء وليدة التشبيه أو الاستعارة وبقية الصور البلاغية ، مهما كانت الحاسة التي تتجه إليها ويستبعد الوصف المباشر حتى ولو كان حسياً »^(٣) . وهو بهذا التحديد يستبعد ما عدا أشكال البلاغة من ألوان الصورة الشعرية ، لكن يعود فيقدّم مفهوماً أكثر دقة بقوله : « جانب كبير من هذه الصور يقوم على أسس بلاغية ، من تشبيه واستعارة ، ومجاز وكناية ، ومن تقديم وتأخير ، وفصل ووصل ، إلا أن ذلك ليس شرطاً فيها فقد تجيء رسماً لموقف نفسي أخذ ، في ألفاظ ذات دلالة حقيقية لا تنطوي على شيء من مقومات البلاغة التقليدية »^(٤) . ففي هذا الأخير إتاحة لتوسيع نطاق الصورة عن نطاق أشكال البلاغة .

وإلى مثل هذا الشمول ، ينتهي الدكتور محمد حسن عبد الله في مفهوم الصورة التي يراها : « علاقة - وليست علاقة تماثل بالضرورة - صريحة^(٥) أو ضمنية^(٦) بين تعبيرين أو أكثر ، تقام بحيث تضيف على أحد التعابير - أو على مجموعة من التعابير - لوناً من العاطفة ، ويكشف معناه التخيلي - وليس معناه الحرفي دائماً - ويتم توجيهه ، ويعاد خلقه إلى حد ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى »^(٧) .

(١) أظن أن صحة اللفظ « يمتد » ، وقد يكون خطأ مطبعياً .

(٢) الشعر العربي المعاصر : روائعه ومدخل لقراءته - ص ٨٢ .

(٣) المرجع السابق - ص ٨٢ .

(٤) السابق - ص ٨٤ .

(٥) كالعلاقة بين طرفي التشبيه إذا كان وجه الشبه مذكوراً .

(٦) يمكن أن نمثل لها بالعلاقة بين طرفي الاستعارة أو الرمز أو الرسم بالكلمات الذي يعانق الرمز^١ .

(٧) الصورة والبناء الشعري - دار المعارف - ط ١ ١٩٨١ م - ص ٣٧ .

إنّه يتجاوز بمفهومه حدود التشبيه والاستعارة إلى شتى أنواع التعبير المصور القائم على علاقة ما - قد تكون مشابهة أو مجاورة أو مغايرة - على أن يتسم هذا التعبير بالامتلاء بالعاطفة والتمكّن من إثارة الخيال حتى وإن لم يخرج بالألفاظ من دلالاتها الحرفية إلى أخرى مجازية .

أما الدكتور صلاح فضل فيشير مصطلح الصورة عنده « إلى ما يتصل بعمل أية حاسة بشرية ، سواء كانت صوراً بصرية أو سمعية أو لمسية أو شمّية أو ذوقية » ، وهو عمل له ردود فعل تحرك في القاريء " طبقات إرادية " تتصل بخياله ، وذلك باستخدام معلومات ترجع إلى الذاكرة وتثير تصورات الحسية - كما يقول^(١) . والصورة في منهجه تقوم على الأشكال المجازية مشروطة بالقدرة على إثراء عملية الاستدعاء والاستحضار لدى القارئ ، ويأتي هذا الشرط انطلاقاً من اعتقاده بأن « كثيراً من أشكال المجاز والاستعارة لا تعدّ صوراً الآن لتاكلها وضعفها عن أن تثير الخيال وتجسّد فيه شيئاً معيّناً » . كما قد تتجسد التجربة في ذهن القاريء من خلال عبارات حقيقية لا مجاز فيها ، وهنا تولد الصورة في أحضان ما في تلك العبارات من ثراء في التفاصيل ودقة في التركيب يمنحانها قدرة على استحضار أجواء التجربة والتعايش معها^(٢) .

وتبدو دلالة " الصورة " عند الدكتور أحمد إسماعيل دقيقة شاملة تدرّج فيها عكسياً من الظاهر إلى الباطن ، ومن الأثر إلى المؤثر ، منطلقاً من الجملة الشعرية التي حضنت الصورة ومنتهياً بالإحساس الأولي الذي خلّقه المؤثر الخارجي . يقول :

« الصورة الشعرية من الوجه المحسوس هي : عمل فني يتمثل في امتزاج الأسلوب بالإيقاع داخل الجملة الشعرية ، التي جاوز معناها التقرير إلى المجاز الخاص بعالم الشاعر ،

(١) انظر علم الأسلوب - النادي الأدبي الثقافي بمكة - ط ٣ (شعبان ١٤٠٨ هـ / أبريل ١٩٨٨ م) - ص ٣٧٥ .

(٢) انظر السابق - ص ٣٦١ - ٣٦٢ .

لأن هناك صورة لا تقوم على المجاز وهي مع ذلك صورة ، ومن الوجه غير المحسوس ، فالصورة الشعرية « في جوهرها صورة ذهنية وإن كانت محاكاة^(١) للعالم الخارجي لأنها تؤدي عملاً تخيلياً » ، وفي هذا الإطار الذهني فهي « بقاء أثر الإحساس في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي ، إنها ذكرى الإحساس »^(٢) .

• • •

بقي لي في هذه اللمحة العاجلة عن مفهوم الصورة عند نقادنا ، وقفننا ، أولاهما : وجود بعض مفاهيم سمّتها العموم والإيهام ، فهي لا تحمل دلالة محددة ، وقد تتداخل أبعادها في تعريف الناقد إلى مبلغ يصعب معه معرفة حدود الصورة عنده . والغالب في هذه المجموعة من المفاهيم أنه يصعب الحكم بصحتها بأي من أنماط الصورة من واقع ارتباطها الوثيق بوظيفة الصورة أو القوى العاملة فيها أو ما إلى ذلك مما لا يكشف عن آلية تشكيلها ، أو وسائل هذا التشكيل وعناصره عند الناقد .

وقد اتضحت هذه الوجهة عند عدد من نقادنا كنت قد أشرت إلى أحدهم - وهو الدكتور مصطفى ناصف - الذي عرّف الصورة باعتبار إحدى القوى العاملة فيها ، وهي ملكة الخيال ، بقوله : « فوق المنطق » ، ثم باعتبار وظيفتها التي ألمح إليها بقوله : « لبيان حقائق الأشياء » .

وهو أيضاً عند عز الدين إسماعيل الذي يعرف الصورة بأنها « تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع »^(٣) ،

(١) إن استخدام الدارس لكلمة محاكاة قد يشير جديلاً لأن المحاكاة تعني وجود الصور في الواقع وإن اختلفت عما رسمه الشاعر ، على حين أن بعض الصور الذهنية والنفسية قد تستمد عناصرها من العالم الخارجي لكنها تركيبتها في صورة ليس لها وجود في ذلك العالم .

(٢) مقومات الصورة في شعر مملكة غرناطة - ص ١٢ . وللدكتور مفهوم مقارب عن الصورة ورد في رسالته للماجستير وعنوانها : « عبد الله البردوني - حياته وشعره » - رسالة ماجستير مخطوطة بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م - ص ٢٩٩ ، لكنه عام وهذا عندي أدل وأشمل .

(٣) الشعر العربي المعاصر - ص ١٠٩ .

فكأنني به يفسّر عبارة الدكتور ناصف : " فوق المنطق " بقوله : " تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع " ، فالصورة عنده إذن تحوم في حلقة العواطف والأحاسيس وتسخر الواقع بكل مواده لخدمة تلك العواطف وتجسيدها بتشكيل من الخيال الخلاق .

ومع عدم مخالفتي لناقدنا فيما أشار إليه ، فإنني أراه قد توقف في مفهومه عند أوائل الطريق وما زال تصوّره للصورة - وفق تعريفه هذا - بحاجة إلى مزيد من الإيضاح للكشف عما يراه ويعتمده من زوايا الصورة الشعرية ، والرامي إلى استجلاء حدود واضحة للتصوير الشعري في رأيه لا بد له من العودة إلى مؤلفاته التطبيقية لاستعراض منهجه فيها فيما يتعلق بهذه المسألة ونظرياته حولها .

ومن عنايةٍ بالعوامل الداعية إلى خلق الصورة ، والتي تتمركز حول المؤثرات النفسية " السيكولوجية " أو ما يسمّى " باللاوعي " ، يعرف الدكتور ساسين عساف الصورة بكونها " مزيج من عوامل عدّة مختلفة ومتنوعة تكمن في اللاوعي ، تبحث عن طريق تبرز عبره في القصيدة متى اضطرب اللاوعي ^(١) بهدف الجمع بين حقيقتين متباينتين " ^(٢) .

وأجد للصورة عنده دلالة أخرى لا تخلو من تعميم ، لكنها تبدو أكثر وضوحاً من سابقتها ، إذ أشار فيها إلى أن للصورة وجوداً خارجياً ممثلاً في اللغة التي تتخلق فيها الصورة فتشكّل معادلاً موضوعياً لمجموعة إحساسات " بصرية وسمعية ولمسية ومذاقية " تُخلع عليها مشاعر وإحساسات الشاعر التي هي جانب سيكولوجي ^(٣) .

وللدكتور أنس داوود مفهوم لا يبتعد عن هذا المجال لدلالة الصورة الشعرية ، فهو يعالجها من منظور وظيفتها التي تتمثل في " اكتناه أسرار الوجود ، وثنيل مشاعر النفس

(١) قد يكون من أسباب اضطرابه المرور بتجربة قاسية كتجربة الموت ، أو أخرى مثيرة كتجربة الحب ،

أو ثالثة يمكن تصنيفها في الضرورات الاجتماعية كذلك التي تحرك المادحين ، أو غير ذلك .

(٢) الصورة الشعرية ، ساسين عساف - ص ٥٨ .

(٣) انظر السابق - ص ٦٦ .

وخواطر الفكر في معادل تعبري يكشف أبعاد رؤيته - أي الشاعر - للواقع الخارجي ومدى استبطانه للظواهر ومدى عمق الإحساس بالذات وبالجممع وعلاقة المحدود باللامحدود^(١).

• • •

أما وقفتي الثانية في هذه الالتفاتة ، فهي حول ما أسماه الأستاذ محي الدين محمد التفكير بالصور ، ويريد به نمطاً من التصوير تأتي فيه (الفكرة مصورة) ، أي تلتحم الفكرة والصورة كلٌ منهما بالأخرى ، ويكون الكشف عن إحداها وسيلة لفهم الأخرى . وذلك من مثل قول الشاعر إليوث :

هل أمشط شعري مفروقاً ، أو هل أجرو على قضه خوخة

سوف أرتدي سروالاً من الفانلة البيضاء

وأمشي على الشاطن

فلقد سمعت عرائس البحر تغني كل واحدة للأخرى

ولا أعتقد أنهم سوف يغنين لي ...

فهذه الأبيات تعبر عن فكرة واحدة هي « العجز الكامل وفقدان الشباب » ، وقد لجأ الشاعر - كما يقول محي الدين - إلى أسلوب التفكير بالصور حين بلغنا فكرته « بطريق عجوز متصاب يتساءل : هل يمكن أن يفرق شعر رأسه ، أو يقضم خوخة بطاقم أسنانه المستعارة ... وكما يفعل العجائز جميعاً ، سوف يرتدي سراويل بيضاء ويتمشى في الشمس بدون أن يحلم بعرائس للبحر تغني له ... أي أن المنى تركه أيضاً كما تركه الشباب من قبل^(٢) . وبالتالي ، تجنب الشاعر التعبير عن فكرته بالتصوير التقليدي الذي يخضع لمعادلة ترى أن الخلق الفني = فكرة + صورة ، كذلك التي نجد

(١) شعر محمود حسن إسماعيل - محاولات للتذوق الفني - هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان -

ط ١٦ - ١٩٨٦ م - ص ١٦ .

(٢) مجلة الشعر ، ع ٣ - السنة الأولى - مارس ١٩٩٤ م - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - مقال

بمنوان " التفكير بالصور " - ص ٣٥ .

في قول الشاعر القديم المنخل البشكري :

لقدفعتها فتدافعت مشي القطاة إلى الغدير

وعطففتها فتعطففت كتعطف الظبي الغرير^(١)

فالبينان : فكرة + صورة تشكلت على النحو التالي :

الفكرة ← تليها ← الصورة

البيت الأول التدافع في المشي مشي القطاة وفيه تدافع

البيت الثاني التثني والتمايل تعطف الظبي الغرير^(٢) .

والتفكير بالصورة يُعد بالفعل غطاءً راقياً وخصباً في تقديم الأفكار والتجارب - على ما يرى الدارس - غير أنني اختلفت معه في موقع هذا التصوير من شعرنا العربي القديم والمعاصر ، فالتفكير بالصور - في رأيه - تراث أوروبي مستمد من المدرسة الرمزية أولاً ، وهو لم يكن أصلاً من أصول الشعر العربي القديم أو الحديث . أما الشاعر العربي فلم يستطع أن يمارس « التفكير بالصور »^(٣) ، وكل ما استطاع أن يقدمه في ميدان التصوير الشعري رهن بالمعادلة التقليدية التي ذكرتها سابقاً : الخلق الفني = فكرة + صورة ، ولم ينجح في الوصول إلى هذا المستوى وإيجاد الاتحاد الكامل بين الصورة والفكرة - وما زال الرأي غيبي الدين - إلا صلاح عبد الصبور في بعض قصائده ، ومنها قصيدته « قلق » :

رباه ، ما ذي الليلة الباردة

نجومها آفلة .. خامدة

وريحها معولة شاردة

أسير في طريق

(١) من قصيدة « وحب ناقتها بعيري » - موسوعة الشعر العربي اختارها وشرحها : مطاع صفدي وإيلياحاوي ، أشرف عليها : د. خليل حاوي ، التحقيق والتصحيح نصاً ولغة ورواية : أحمد قدامة -

شركة خياط للكتب والنشر - بيروت ، لبنان - ط ١ - ١٩٧٤ م - المجلد الثالث - ص ٣١٥ .

(٢) هذا النموذج أورده الدارس ، لكفي أعدت تحليله بأسلوبه الخاص ، وقد أورد نموذجاً آخر للشاعر

أحمد عبد المعطي حجازي في مقاله - ص ٣٥ .

(٣) انظر السابق - ص ٣٤ .

قفّر من الرفيق

ألوك لحن لوعة

ممزّق العروق^(١)

أقول : هذا هو موقف الناقد السابق من حظّ شعرنا من هذا اللون التصويري ، وأرى أنه أجحف الشعر العربي حقّه في هذه القضية ، فالناظر نظرة مدققة فاحصة لما أورد من نماذج ، يجد النموذج الأول منهما تعبيراً حرفياً موحياً بالتجربة معبراً عن نواحيها وعن أهم ما تسعى إلى إثباته وهو فكرة (العجز وفقدان الشباب) . أما الثاني فأسلوب استعاري جليّ عبّث به الأبيات ولاسيما في قوله : « نجومها خامدة » ، « ريحها معولة شاردة » ، « قفر من الرفيق » ، « ألوك لحن لوعة » وهو أيضاً وسيلة الشاعر في التعبير عن تجربته .

وما يمكن جعله صلةً بين النموذجين أن كليهما مشحون بموقف خفي وتجربة كامنة لم يصرّح بها في الأبيات وإنما حُشدت لها عدة قرائن ترتبط بها ارتباطاً وثيقاً وتدل عليها ، وهذه القرائن على تعددها يمكن لكل واحد منها أن يدل على التجربة كمجموعة القرائن في النموذج الأول « عدم الجرأة على قضم خوخة - ارتداء سراويل من الفانلة البيضاء - اليأس من غناء عرائس البحر له » ، وكلها دلالات على فقدان الشباب وغزو الشيب للشاعر . ومجموعة القرائن في النموذج الثاني « ليلة باردة - نجوم آفلة خامدة - ريح شاردة - الوحدة - اللوعة - التمزق » إذن هي مجموعة ظواهر فلكية وأحوال شخصية للشاعر مملوءة بالكآبة والحزن والقلق الذي هو موضوع الأبيات وفكرتها .

وعلى أساس من نتائج هذا التحليل تجد شعرنا العربي قديماً وحديثاً غنياً بالتفكير بالصور ، الذي يلجأ الشاعر فيه إلى التعبير عن قضيته بالصور ذاتها ، ويكون غناء الصورة غناءً للموقف المعبر عنه . وأظني أشرت فيما قبل إلى أبيات ذي الرمة الشهيرة :

(١) بحث عن هذه الأبيات في الأعمال الكاملة للشاعر فلم أجدها ، وربما أخذت مما خرج عن المجموعة الكاملة من الدواوين .

عشية مالي حيلة غير أنسي بلقط الحصى والخط في الترب مولعُ
أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفّي والغربان في الدار وقّع^(١)
فالأبيات تتمحور حول حالة الحيرة والقلق التي كان يعيشها الشاعر لكنه لم يُعْخَ لنا
بهذه الحالة وفق قاعدة (الفكرة تليها الصورة) ، بل كان تعبيره وبرحه من خلال
الصور ذاتها ، صورة لقط الحصى ، صورة الخط في الترب ، ثم صورة أقوى يرسم خطاً
ثم محوه ثم إعادته ، ويبلغ التعبير عن حالة الوحشة والحيرة أوجّه في لوحته الأخيرة
” والغربان في الدار وقّع “ .

وقد نجد تفكيراً بصور استعارية على نحو ما هو في نموذج عبد الصبور ، ومن ذلك
أبيات لأدونيس في قصيدته ” حلم “ :

بكت المذنّة

حين جاء الغريب ! اشتراها

وينى فوقها مدخنة

يقول عنها د. محمد حسن عبد الله : « نجد الاكتمال والتشيع والانضباط في بناء
الصورة ، ونعني بالاكتمال اكتفاء الصورة بنفسها ، وعدم حاجتها إلى التوكؤ على
فكرة خارجية ، سواء كانت مجردة أو مستوحاة من صورة سابقة ، كما أنها مشبعة ،
قد تساندت مفرداتها التي هي صور بذورها »^(٢) .

• • •

كان ذلك عرضاً سريعاً لمفهوم الصورة في دائرة النقد الحديث ، وقد أبنت فيه
- كما أرجو - عن موقعها من فكر بعض نقادنا المعاصرين ، وكيف أنها بدتْ مذبذبة
في حقول الاستدلالات بين السعة والضيّق ، وإقرار بعض الأوجه وإنكار بعضها
الآخر .

(١) ديوان ذي الرمة - بشرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي ، حققه د. عبد القدوس أبو صالح -

مؤسسة الإيمان - بيروت - لبنان - ط ١ - ١٩٨٢م - ١٤٠٢هـ - ج ١ - ص ٧٢٠ - ٧٢١ .

(٢) انظر مزيد من التفصيلات حول أسطر أدونيس السابقة في ” الصورة والبناء الشعري “ - ص ٤٤ .

ومالم أشر إليه في هذا الاختلاف ، أنه بدا منعكساً في المصطلحات المختارة للصورة ، إذ ظهر هذا العنصر معلماً بعديد من المصطلحات ، فجاء في بعضها مجرداً^(١) ، وفي بعضها الآخر موصوفاً بصفات عدة كالأدبية^(٢) والفنية^(٣) والشعرية^(٤) . بل إن الاضطراب بلغ في شيء منها حدّاً واسعاً بالخلط بين هذه المصطلحات في الدراسة نفسها ، مع أنّ ثمة فروق دقيقة ينبغي التنبيه لها ولما تمنحه للمصطلح من خصوصية لا بد وأن تتمشّي مع طبيعة الدراسة .

فمصطلح (الصورة الأدبية) له من الظلال أوسع مما يوحي به المصطلحان الآخران ، وهي ظلال تتجاوز الحد الدقيق لعنصر (الصورة) بما يكون فيها من خلط بين الصورة نفسها والقوى المنتجة لها والعوامل الدافعة لإنشائها ، فإضافة إلى كون تناول الصورة باعتبارها (أدبية) يحكي المجال الذي تشكّلت فيه الصورة وهو (الجنس الأدبي) الذي يمثّله (النص الأدبي) أيّاً كان ميدانه شعراً أو نثراً ، فإن الصورة التي تتشكل في (النص الأدبي) بأكمله ، لا يمكن أن تتضح معالمها وتحدث وقعها في النفوس إلا بالنظر إلى جميع عناصر النص الأخرى وهي : الأفكار ، الألفاظ ، الخيال ، العاطفة ، الموسيقى .

أما مصطلح (الصورة الفنية) فيمكن النظر إليه من جانبين ، أحدهما : المصطلح نفسه ، والآخر : الجانب التطبيقي لدلالة المصطلح . وكلّ جانب منهما أسهم في وضع مفهوم للصورة في ضوء هذا المصطلح .

(١) انظر مثلاً : " الصورة والبناء الشعري " - محمد حسن عبد الله ، " مقومات الصورة في الشعر في

مملكة غرناطة " - أحمد عبد الحميد إسماعيل ، وغير ذلك

(٢) انظر مثلاً : " الصورة الأدبية " - د. مصطفى ناصف ، " مشكلة الصورة الأدبية " - د. صلاح

فضل : فصل من كتابه (علم الأسلوب) ، وغير ذلك .

(٣) انظر مثلاً : " الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية " - سعد

أحمد محمد الحايي - ط ١ - دار العلوم - ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م ، وكذلك " الصورة الفنية عند

الناطقة الديباني " - خالد الزواوي .

(٤) انظر مثلاً : " الصورة الشعرية " - د. ماسين عساف ، أيضاً : " الصورة الشعرية في الخطاب

البلاغي النقدي " - الولي محمد ، " الصورة الشعرية في النقد الحديث " - د. بشرى موسى صالح .

إن الصورة من نظرة خارجية تعتمد لفظة (الفنية) الواردة في المصطلح ، ترتبط بالفن عامة بشتى أشكاله وميادينه ، وهو ما يتفق مع مفهوم الفلاسفة الماديين لهذا المصطلح ، إذ يرون أن (الصورة الفنية) : " منهج معين يستخدم في الفن لترديد الواقع الموضوعي في شكل حي ومتعين وحسي يمكن إدراكه بطريقة مباشرة في إطار مثل أعلى جمالي محدد " (١) .

أما من جهة تطبيقية ، فقد ارتبطت الصورة الفنية ارتباطاً وثيقاً بفنون التعبير اللفظي أو الكتابي ، واستقل ما عداها من أشكال الفن بمسميات أخرى كالرسم أو التصوير ، والموسيقى ، والنحت وغير ذلك . كما بدا هذا المصطلح أكثر تحديداً بالنظر في الجانب التطبيقي له في كثير من الدراسات التي تداولته ، إذ كانت (الصورة الفنية) فيها تتمحور حول أشكال البلاغة (البيان) دون التطرق إلى ما تطور إليه مفهوم الصورة حديثاً (٢) ، وبهذا المفهوم لها عُدت مرحلة من مراحل بلوغ (الصورة الشعرية) (٣) التي تشمل وسائل أخرى للتصوير إلى جانب ألوان البلاغة .

وعلى ضوء هذه المقارقة بين المصطلحات السابقة ، آثرت استخدام مصطلح (الصورة الشعرية) ، ليعبر عن جملة الصور الواردة في النص الشعري بشتى أنماطها وأساليبها مستقلة عن دوافعها ووظائفها ، فيتسع بذلك مفهومه عن مصطلح

(١) مجلة الأدب الإسلامي ع (٣) - رجب - شعبان - رمضان ١٤١٧ هـ ، مقال : الصورة

الشعرية عند عدنان التحوي ، بقلم محمود السيد الدغيم - ص ٤١ .

(٢) انظر مثلاً : " الصورة الفنية في شعر أبي تمام " - د. عبد القادر الرباعي - نشر بدعم جامعة اليرموك

- أربد - الأردن ١٩٨٠ م ، وكذلك " بناء الصورة الفنية في البيان العربي " : موازنة وتطبيق -

كامل حسن البصير - طبعة المجمع العلمي العراقي - ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م ، " الصورة الفنية " -

دراسة بلاغية تطبيقية في شعر حافظ إبراهيم - عزيزة الصيفي - مكتب النعام للطباعة

والنجارة - ط ١ - ١٤١٤ هـ .

(٣) توضح هذه الصلة بين المصطلحين ودلالاتهما في الجانب النظري الذي يسمى لتحديد دلالة كل منهما

ومساحة هذه الدلالة ، أما في الجانب التطبيقي للنقد فلا يمكن تلمسه من منطلق كون الصورة

البلاغية التي تغطيها الصورة (الفنية) ، قد تكون صورة شعرية .

(الصورة الفنية) في منظورها البلاغي ، ويتحدد عنها في مفهومها العام ، وكذا عن مفهوم الصورة الأدبية ؛ لدلالته على كون الصورة خاصة شعرية لها حدودها وملامحها التي تنفرد بها ، وذلك على ضوء طبيعة هذه الدراسة التي ستناول الصورة وفق مفهوم - آمل أن يكون موفقاً - اقترحتة بعد إعمال النظر في جملة مفاهيم نقادنا السابقة للصورة ، وجمع خيوط متعددة من هذه المفاهيم في كل يتفق - كما أرجو - مع حدود الصورة الشعرية ، إذ هي فيه :

إبداع فني هادف مشحون بتجربة شعورية يقدمها النص الشعري ، ويقوم هذا الإبداع على علاقة بين طرفين كلاهما ظاهر - كما هو الحال في التشبيه - أو أحدهما ظاهر والآخر باطن ، أما مكوناته ومادته فمستمدة من العالم المادي الموجود وإن ركبت - أحياناً - في كل غير موجود ، مستخدماً لهذا التركيب وسائل قد تكون تشبيهاً أو استعارة « وهذه يمكن أن تضم التشخيص والتجسيم والتجسيد والتجريد » ، أو تراسلاً بالحواس ، أو رمزاً أو رسماً بالفاظ حقيقية ، وكلها تنجح في تكوين صورة شعرية متى نجحت في إيصال التجربة الشعرية إيصالاً مؤثراً موحياً .

المبحث الثاني

الصورة أداة للتعبير الشعري

الصورة أداة مثلى للتعبير ، وما تؤديه الصور في البناء الأدبي من وظائف الكشف عن الحالة الشعورية وبلورتها وإخراجها للوجود ، لا تستطيع أي أداة تعبيرية أخرى القيام به على نحو مماثل ، ذلك لكونها لا تنقل الفكرة إلينا نقلاً تجريبياً مباشراً على أكتاف عبارات أفقدتها عرقية الاستعمال رواءها وقدرتها على إحداث المفاجأة ، بل تنأى بالتعبير عن الخطابية والتقريرية إلى مستوى أرفع مشبع بعاطفة متأججة^(١) ، قد تكون محددة يمكن للتعبير المجرد احتواءها لكن يظلّ للتعبير المصور قصب السبق في ذلك ، وهذه أستطيع أن أمثل لها بمجاذبة أوردتها روجيه كايوا في كتابه " الفن الشعري " ، مفادها أن رجلاً أعمى أخذ يستجدي الناس بلوحة كتب عليها : " أعمى منذ الولادة " ، والفاقة التي تكتشف هذا الأعمى وما ينعكس في نفسه من حسراتها واضحة في كلماته هذه الدالة على عجزه وعوزه ، إلا أنه ما لبث أن غير اللوحة بعبارة " سيأتي الربيع ولن أراه " مدركاً ما للعبارة الثانية من أثر نفسي على القلوب لا تحدّثه العبارة الأولى ، ومرد ذلك إلى ما توقعه في نفس المتلقي من تقابل مؤلم بين صورة الربيع الجميل وصورة هذا الأعمى المحروم من جمال الربيع^(٢) .

وقد لا تكون العاطفة محددة - كعاطفة الحرمان من الرؤية السابقة - بل تأتي غائمة لا يحسن التعامل معها إلا خيال محلّق يقارب فيها ويسدّد حتى يستطيع القبض على زمامها وتقديمها تقديماً يفي بما تتطلبه الحاجة النفسية والشعورية للتجربة الممثلة فتطمئن إليه المشاعر وتسكن به تيارات الشعور المتماوجة على نحو لا ينجح في تحقيقه

(١١) مجلة الفيصل - ٧٧ع - السنة السابعة - ذو القعدة ١٤٠٣ هـ - سبتمبر ١٩٨٣ م ، مقال

بعنوان

" التعبير بالصور في الشعر الحديث " ، محمد أحمد العزب - ص ٦٨ .

(٢) انظر " الصورة الشعرية في الكتابة الفنية " - صبحي البستاني - ص ١٨ ، نقلاً عن

" Art poetique " .

التعبير التقريري المباشر ، ومثل هذه العاطفة تجدها في مقام الحديث عن كآبة أملت بنفس المتحدث أو حزن وفجعة ملأت فؤاده أو ما أشبه ذلك من المشاعر التي تأتي غالباً مختلطة مضطربة في النفس الإنسانية لفرط قوتها وشدة وقعها فلا تبلغ العبارات الخطابية في وصفها وحملها على أن تعلق شغاف قلوب المتلقين ما يبلغه التعبير التصويري ، حيث تؤدي الصورة إحدى أهم وظائفها وهي " الخلق " ، فتسعى جهدها لإيجاد ارتباطات بين الأشياء لم تكن لها من قبل ، وتقوم بتبديل الإشارات والارتباطات القديمة بين المفردات بإشارات وارتباطات جديدة^(١) ، فتخلع هذه الإحساسات على المساء أو اليوم العاصف أو البحر الثائر أو غير ذلك من معالم الطبيعة التي تعين على تجسيد التجربة الشعورية من منطلق ما لها - بطبيعتها - من وقع مؤلم في النفس الإنسانية . وربما استعان المتحدث بعبارات حقيقية لا مجاز فيها - كما أسلفت في الفصل السابق - لكنها ترتقي عن كونها خطابية أو تقريرية بما يرد فيها من تفصيلات تملؤها الانفعالات الطاغية ويتم عبر الاستعانة بها إنجاح التعبير الذي لم ينجح الأسلوب الخطابي في الوصول به إلى المتلقي كما ينبغي له أن يصل من منطلق أن الصورة في هذه التعبيرات الموحية « تتجاوز فلسفة النظر إلى الأشياء إلى فلسفة الرؤية لها من الداخل أي تتجاوز مهمتها التقليدية في النسخ إلى مهمتها الجديدة في التعرية »^(٢) ، تلك التعرية التي يحدثها التعبير الحقيقي المصور فيتخطى بها جمود العالم الخارجي وينقله إلى وجود عاطفي مخيل لا يلغي العناصر الخارجية لكنه يفيض عنها ركود واقعيتها المحدودة ، بالكشف فيها عن عوالم نفسية ووجدانية كامنة .

وكل ما سبق ، سواء أكان خلقاً أم تعرية ، فاعلية للصورة عبر عنها الدكتور عز الدين إسماعيل " بالاستكشاف " في قوله : « إن الصورة تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر »^(٣) ، فأما ما تستكشفه فهو وضع نفسي يصعب الإفصاح عنه دون تدخلها ، وأما

(١) انظر " ندوة البارودي " - مجموعة أبحاث حول الشعر العربي الحديث - مؤسسة البابطين - مكتب القاهرة - ١٩٩٢ م - الجلسة الثامنة بعنوان " الصورة في القصيدة العربية المعاصرة " - ص ٥٦٢ .

(٢) السابق - والعبارات للدكتور نعيم الياني - ص ٥٦٢ .

(٣) " الشعر العربي المعاصر " - ص ١٢٤ .

ما يساعدها في هذا الاستكشاف فإنه لا يخرج بشكل من الأشكال عن العالم المادي الذي يمثل ببراعة المصور - سواء أكان شاعراً أم ناثراً - نسقاً مكانياً يتفق وإيقاعات النسق النفسي المعبر عنه^(١).

الصورة في
الشعر

وإذا كان هذا هو حال الصورة والقول منشور فيه متسع للتصريف والتحليل والتنميق ، فإن لها في الشعر مقاماً أعظم ودوراً أكثر تميزاً وأساسيةً وهو على ما هو عليه من الالتزام بالوزن والقافية واشتراط الإيجاز والتلميح في نقل تجربة تفيض بمشاعر وإحساسات يُحشد للإبانة عنها عديد من أوجه المقارنة وأفانين الربط بعوالم متعددة أو تجارب مختلفة مرت بخبرات الشاعر فقبعت في ذهنه ، والتعبير عنها حقيقةً " يتطلب طولاً في العبارة والتواء في صياغتها ربما يتجاوز بها إطار القصيدة " ^(٢) ، لذلك كانت الصورة هي الحل الناجع في أداء رسالة الشاعر والتعبير عما تعجز اللغة العادية عن توضيحه ، ومتى خانت ذاكرته في اقتناص الألفاظ لإلباسها المعاني ، أسعفته ملكته التصويرية في خلق أثواب أكثر بهاءً يزين بها معانيه وأفكاره ، فيلتبس من الصورة بهذا أضعف مهاراتها ، على نحو ما هو كائن في قول ذي الرمة في بانيته المشهورة :

الصورة بين
التجميل والتعبير

ما بال عينك منها الماء ينسكبُ كأنه من كلِّ مفرقة سرب^(٣)

ومثله من شعرائنا المعاصرين الاستاذ محمد بن علي السنوسي^(٤) في قوله :

(١) انظر السابق من ص ١٠٨ إلى ص ١١٣ ، وكذلك من ص ١٢٤ إلى ص ١٢٨ .

(٢) صرّدر : دراسة عناصر إبداعه الشعري - د. أحمد حسن صبره (كلية الآداب - جامعة

الإسكندرية) - نشر منشأة المعارف بالإسكندرية - ص ١٠٩ .

(٣) الكلى : الرقع في عروة الزادة ، مفرقة : مقطوعة . وانظر القصيدة في : ديوان ذي الرمة - ص ٧ .

(٤) من مواليد جازان عام ١٣٤٢ هـ ، تلقى علومه في الكتاتيب والمدارس السلفية الأهلية ، ثم تنقل

في عدد من المناصب الحكومية . كان رئيساً لنادي جازان الأدبي . شعره تقليدي فيه وجدانية

ورقة ، له مؤلفات مطبوعة منها : القلائد ، الأغاريد ، نفحات الجنوب وغيرها جمعت جميعاً في مجموعة

واحدة . انظر ترجمته في : " نظرات في الأدب السعودي " - ص ١٦٢ ، وانظر كذلك : " في

الأدب العربي السعودي وفنونه واتجاهاته وغاذج منه " - د. صالح الشنطي - دار الأندلس للنشر -

حائل - ط ١٤١٦ هـ - ص ١٦١ .

أراق على البحر ذوب الذهب وفاض على موجه واضطرب
فيالك من منظر ساحر نعمتُ به لحظة واحتجب^(١)
وأبيات أخرى للشاعر الشابي يقول فيها :

واسكتي يا شجون	اسكتي يا جراح
وزمان الجنون	مات عهد النواخ
من وراء القرون	وأطل الصباح
قد دفنت الألم	في فجاج الردى
لرياح العدم	ونشرت الدموغ
مغزفاً للنفس ^(٢)	واتخذت الحياة

وغير ذلك من النماذج التي تلمس فيها سطحية في الصورة فلا غناء ولا عمق ،
وليس للتصوير فيها أثرٌ شعوريٌّ إلا ما تلمح به مفردات الألم والحزن والشجن
والدموع التي لا تلبث أن تنطفئ بمجرد تجاوزها إلى غيرها .

وربما جاوزت الصورة حد الزخرفة والتزيين إلى حد تكون فيه هي قلب القصيدة
بل هي القصيدة كلها ، وهو الغالب في شعرنا الحديث الذي لم تعد الصورة فيه مجرد
عنصر تجميلي للفكرة يمكن للقصيدة التخلي عنه دون أن يُخل ذلك بطاقتها التعبيرية ،
بل أصبحت صورهم محركاً أساسياً للقصيدة ومحوراً رئيساً تتمحور حوله أفكارها ،
ومتى تخلّت عنه تضعضع بناء القصيدة وأجذبت طاقتها الإبداعية والتعبيرية ، على نحو
ما هو في قول الشاعر سعد البواردي ، مشيراً إلى قضية العنصرية اللونية :

أعرفتني ؟ .. أنا أسودّ أنا مارّد كروى القدر
أنا عابسٌ ملأت خطاي الأرض يدفعها الضجر
أنا لعنة البيض على السود الذين دَعَوْا سوادي للحفر

(١) من قصيدة " غروب الشمس " - الأعمال الكاملة - نادي جيزان الأدبي ١٩٨٣ م .

(٢) ديوان " أغاني الحياة " - ص ٢٣٠ .

أعرفتني ؟

أعرفتني من ذا أكون ؟ وفي يدي مفتاح أمرك

أعرفتني ؟ أشهدت طوفاناً سيجرف ثقل قصرك

أعرفتني ؟^(١)

فالقصيدة وحدة تصويرية متكاملة ، وما بها من صور جزئية يخدم الصور الكلية التي تنامي عبر الأبيات لتوضح الصورة " الخور " ألا وهي صورة الأسود المضطهد الغاضب .

ومثلها صورة العائد المثلث وقع العودة على مشاعره التي تجدها في أبيات الشاعر المصري إبراهيم ناجي :

رفرف القلبُ بجنبِي كالذبيح	وأنا أهتِفُ يا قلبُ اتندُ
فيجيب الدمعُ والماضي الجريحُ	لمَ عدنا ؟ ليت أنا لم نعدُ
لمَ عدنا ؟ أولم نطو الغرامُ	وفرغنا من حنينٍ وألمُ
ورضينا بسكونٍ وسلامُ	وانتهينا لفراغٍ كالعدمُ
موطنُ الحسنِ ثوى فيه السامُ	وسرت أنفاسُهُ في جوهُ
وأناخ الليلُ فيه وجثمُ	وجرت أشباحُهُ في بهوهُ
والبلى أبصرتهُ رأيَ العيانُ	ويدها تنسجانِ العنكبوتُ
صحت يا ويحك !! تبدو في مكانُ	كل شيء فيه حي لا يموت !!
كل شيء من سرورٍ وحزنُ	والليالي من بهيجٍ وشجي
وأنا أسمع أقدام الزمن	وخطى الوحدة فوق الدرج ^(٢)

فالأبيات كما يرى الدكتور غنيمي هلال " صور حية تدل على انفجار عاطفي واستغراق في التجربة الشعرية " ^(٣) .

(١) من قصيدة " الطرفان الأسود " - ديوان أغنية العودة - مطابع الرياض - ص ١٤ .

(٢) من قصيدة " العودة " - الأعمال الكاملة - ص ١٣ - ١٥ .

(٣) النقد الأدبي الحديث - ص ٣٥٨ .

وإذا كان فيما سقته من أمثلة تبياناً للصورة الشعرية وهي تمارس أدنى مهاراتها ، وهو تزيين العبارات ، وأعلى تلك المهارات ، وهو التعبير نفسه ، فإن لها في الآثار الشعرية ما يمثل حدّها الأوسط الذي تجدها فيه لمسةً تجميل يضيفها الشاعر إلى أسلوبه في القصيدة : لكنها لمسةً من الجمال المتفاعل الحي الذي يخدم الفكرة ويكتفئ إشعاعاتها التعبيرية وتصبح به أقدر على تمكك الأذواق وأسرها . ولعلك تلقى في أبيات الشابي الآتية نموذجاً جيداً لإيحاءات الصور الجمالية ، يقول :

أظّل الوجود المساء الحزين	وفي كفه معزف لا يبين
وفي ثغره بسمات الشجون	وفي طرفه حشرات السنين
وفي صدره لوعة لا تقر	وفي قلبه صعقات المنون
وقبله قبلاً صامتات	كما يلثم الموت ورد الغصون
وأفضى إليه بوحى النجوم	وسرّ الظلام ولحن السكون
وأوحى إليه مزاميره	فغنت بها في الظلام الحزون
وعلمه صرخات القلوب	وأنهله من سلاف الشنون
فأغفى على صدره المطمئن	وفي روحه حلم مستكين ^(١)

فالقصيدة ملأى بصور جمالية لا تعدّ مركزاً للأبيات ولا محوراً فيها ، والمعزف الذي جملة المساء بكفه وصعقات المنون التي سكنت قلبه والقبل الصامتات التي أشبهت لثم الموت للورد ومثلها المزامير التي غنت بها الأحزان وصرخات القلوب وسلاف الشنون ، كلها إضافات خيالية أضافها الشاعر من قبل تقديم الفكرة الأساسية وهي " قسوة المساء " في قالب أجهل وسياق أكثر استحساناً ، إلا أنها أفادت مع التجميل فائدة أخرى فأدخلت القصيدة في عالم التهويمات الخيالية الحاملة وأطلقت العنان للمتلقي في الدخول إلى عالم الشاعر الكتيب من أي المداخل شاء .

ونموذج آخر يمثل لك هذه المرتبة من التصوير تقدمه أبيات الشاعر المصري إبراهيم ناجي التالية :

(١) من قصيدة " المساء الحزين " - ديوان أغاني الحياة - ص ٩٢ .

أين من عيني حبيب ساحرُ فيه نبل وجلال وحياءُ
 وأثق الخطوة يمشي ملكاً ظالم الحسن شهى الكبرياءُ
 عبق السحر كأنفاس الربا ساهر الطرف كاحلام المساء
 مشرق الطلعة في منطقهِ لغة النور وتعبير السماء^(١)

فنحن لا نعلم معلماً واضحاً للحسن الظالم أو الكبرياء الشهي أو السحر العبق أو أحلام المساء ، ثم إنه ليس بين أيدينا ما يفسر لغة النور أو يقدم شاهداً على تعبیر السماء ، إذن فالصور السابقة جميعاً موهلة في الخيال الذي لا غلک حدوداً واضحة له ، ومثل هذه الصور التي يكتنفها الغموض لا نستطيع أن نقول إنها أبانت عن فكرة أو عبرت عن قضية^(٢) ، ومع ذلك يبقى لها في الأبيات وظيفة أخرى تجعلنا نهتز لها ونقبلها ، وأقصد بها الوظيفة التجميلية التأثيرية لتلك الصور التي كانت فيها « توحى بالحالة النفسية ، وترسمها بإعاضات ، ولا تصفها تحديداً »^(٣) .

الحكم بأصالة
الصورة

والحق أن الكشف عن هذه المراتب التصويرية يعتمد إلى حد كبير على ذاتية الناقد وتأثره بالنموذج المطروح ، وكذا الأمر في الحكم على نجاح الصورة أو عدمه ، فهي عنصر مّياس يصعب قياسه أو تقنيه ، والصورة الناجحة إنما يكون لها ذلك بقدر ما تحدثه في نفوس المتلقين من تأثير وبقدر إمكاناتها في أخذهم إلى عالم الشاعر ، ويصدق الحكم بأصالة صورة ما بالنظر إلى إجماع النقاد على طاقاتها التعبيرية وملكاتھا السحرية في التخيل والاستحضار ، فإن لم يكن إجماع فكثره في عدد من يصوت لها .

ولأن تأثيرية الناقد وحدها لا تجعله جلاً من تبرير توفيق الصورة أو فشلها في رأيه ، فإنه كثيراً ما يلجأ إلى تأملها للوقوف على بعد أو قرب العلائق والصلات بين أطرافها ،

(١) من قصيدة "الأطلال" - الأعمال الكاملة - ص ١٣٤ .

(٢) حتى تؤدي الصورة في الغزل وظيفتها الأساسية في " التوضيح " ، لابد من أن يتوافر لها درجة كبيرة من الوضوح وقرب الخيال تمثل من خلالها الصفة المرادة وتجلو ، على نحو ما يبين في مبحث " دور الصورة " من الباب الثاني .

(٣) " التعبير البياني " - د. شفيق السيد - ص ١٧١ .

والصدق أو التكلف في انفعالاتها ، أو غير ذلك مما يُسترشد به إلى مكان من إحكام الصورة أو تهلهلها . وأضع بين يديك الآن نموذجين شهيرين في معنى واحد هو " وصف الليل الذي أطالته الموم " فتدرج عبرهما فيما أشرت إليه سابقاً .

أما النموذج الأول منهما ، فقول امرئ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله	علي بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له ما تمطى بصلبه	وأردف أعجازاً وناءً بكلّ كل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي	بصبح وما الإصباح منك بأمثل ^(١)

وأما الثاني ، فقول النابغة الذبياني :

كليني لهم يا أميمة ناصب	وليل أقاسيه بطيء الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بمنقض	وليس الذي يرعى النجوم بأيب
وصدر أراح الليل عازباً همه	تضاعف فيه الحزن من كل جانب ^(٢)

فإنك تجد كلا النموذجين صورة جميلة معبرة عما أخذه الحزن من الشاعرين وكيف أن ثقل الهموم انعكس على إحساسهم بالزمن ، إلا أنك أيضاً تستشعر لامرئ القيس كفاءة أكبر في تصوير فكرته ، وتجيد لأبياته في نفسك صدى أقوى ، وهذا الإحساس منك ، موقف تأثري أحدثته الصورة قبل أن تلتفت إلى ما هيتها وعناصرها وعلى أي الوسائل ارتكزت ، لكنك متى وقفت متأملاً فيها لتحدد خواصها وطاقتها وجدت بينها وبين أختها في النص الآخر - مع الاتفاق في بعض الأوجه - اختلافاً في أوجه أخرى كانت هي السر في وثبتها إلى فؤادك ، وسبقها إلى نفسك .

فمما اتفقت فيه الصورتان من الأوجه - إضافة إلى الاتفاق في المعنى المصور - ارتكاز كل منهما على التشخيص ، فالليل عند امرئ القيس شخص له فعل وأثر وهو

(١) معلقة امرئ القيس - ديوان امرئ القيس - منشورات دار إحياء التراث العربي - بيروت - ط ٢

١٩٦٩ م - ص ٣٦ .

(٢) من قصيدة " كليفي لهم " - الديوان - ص ٩ .

كذلك عند النابغة ، ومن فعله عند كليهما استدعاء الآلام والأحزان في قلبيهما وزيادتها .

ثم إن كلاً من الشاعرين انتظر في أبياته انبثاق الفجر ومقدم الصباح مستعجلاً الليل بالانصراف ، وهذا ملمح آخر للاتفاق .

إلا أن تفوق إحدى الصورتين على الأخرى ليس معوِّلاً على أوجه الاتفاق تلك ، إذ هما تسيران - على ضوئها - في مسار واحد ، ولم يشعّب هذا المسار إلا أوجه تفاوتها فيها ، وعليها وقع التعويل في التفضيل والاختيار . وقد دارت بعض هذه التفاوتات في حلقة الميدانين الواردين في التشابه - وهما عنصر التشخيص ، وعنصر مقابلة إضاءة الصباح بعتمة الليل - الذين بدت لهما في أبيات امرئ القيس تفصيلات لا تجدها في نصّ النابغة ، فالليل - وهو العنصر المشخص هنا - تقف له على آثار متعددة وأفعال تفوق تلك الكاتنة من ليل النابغة ، فهو يرخي السدول ويتلي بأنواع الهموم ثم هو يؤكد الشاعر ويؤمن في إغاضته فيتمطى ويتمدد بشكلٍ لافتٍ تحسّ فيه النفس - إلى حدّ تكاد تدرك فيه العين المبصرة - بعد المسافة والزمن بين الصلب والكلكل الذي حمله متثاقلاً ، وبلغ في تناقله وبطنه مبلغاً جعل الشاعر يتوسل إليه بالانقضاء والانجلاء متجهاً له بخطاب من يعقل وتنفّع عنده الوسيلة ، وهذا من الشاعر غاية التشخيص .

في حين أنّا لو نظرنا إلى الليل في تشخيص النابغة ، لوجدناه مقصوراً عنده على البيت الأخير الذي جعل فيه الليل داعياً للهموم جامعاً لها ، وربما لمسته أضعف في قوله في البيت الثاني " تطاول " .

أما الصباح ، وهو العنصر المضى الذي يلتصق منه - عادةً - حلّ عقدة الموقف ، فإنّه لم يمثل عند امرئ القيس خيط نجاة رغم طلبه له في قوله : « ألا أيها الليل الطويل ألا انجل .. بصبح ... » ، بل ظلّ امتداداً شعورياً لسطوة الليل وعذابه دلّ عليه قوله : « وما الإصباح منك بأمثل » ، وهي نظرة سوداوية من الشاعر أحدثت مفاجأة في الصورة بمخالفتها للمتوقع المنتظر ، وهذه الصدمة الشعرية لم تستطع أبيات النابغة إحداثها حين سارت وفق ما هو مألوف فكان الصبح فيها مصدراً للأمل وناقشاع الألم الجاثم على صدر الشاعر طوال الليل .

وقد خرج شيء من أوجه التفاوت بين الصورتين عن الميدانين السابقين ، فنجحت صورة امرئ القيس في الإبانة عن حاله وعن امتداد الليل الكئيب ، بمجيء جزئيات الصورة السابقة - وأقصد بها التفصيل في آثار التشخيص ، والمفاجأة في توظيف عنصر الصباح - تعزيزاً لتشبيه استهل به الشاعر مقطوعته ، وهو تشبيه الليل بموج البحر في قوله : « ليل كموج البحر » ، ولاشك أنها براعة منه في إدخال المتلقي إلى إحساسه مباشرة بالتخييل له عن وحشة هذا الليل وغموضه وقهره وبطشه بما هو سمة موج البحر ، مما أعانته فيما بعد على استصحاب المتلقي فيما تبقى من عناصر صورته مأخوذاً بكل كلمة فيها وسابحاً في عوالمها المختلفة .

• • •

الصورة
عنصر جامع ومن مهام الصورة ، كونها عنصراً جامعاً ، فكما أنها حلّ مثالي لمشكلة استعصاء المعجم اللفظي على الشاعر ، وأداة فعّالة في التعبير عما تعجز عنه هذه الألفاظ ، فإنها بديل ممتاز عن الجمل المباشرة المطبقة والتعابير المطوّلة في تشكيل التجربة الشعرية وبثها في القصيدة ، وما يمكن أن يقال في عشرات الصفحات المحبّرة من الكلام المجرد ، تستطيع الصورة تقديمه في لفظة واحدة ، وهو ما أيده العقاد بقوله عن بيت الشريف الرضي :

وتلفتت عيني فمذ خفيت عني الطلول تلفت القلب^(١)

إنه يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة ، ومرّد هذا التفضيل إلى أن البيت بُني على الصورة من أوله إلى آخره^(٢) .

• • •

(١) من مقطوعة بعنوان " تلفت القلب " - ديوان الشريف الرضي (مجلدان) - دار بيروت للطباعة

والنشر - ط ١ - ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م - المجلد الأول - ص ١٨١

(٢) انظر " الكلمة والمجهر " - دراسات في نقد الشعر - د. أحمد درويش - دار الهاني للطباعة -

١٩٩٣ م - ص ٥٥ .

الصورة والحيوية
والصورة عنصر حيوي ، به تبعث الحياة في أرجاء العمل الشعري فيموج بكثير من الألوان والأصوات والحركات التي تحتوي الحركة النفسية للشاعر على اختلاف درجات قوتها .

وتستمد الصورة حيويتها مما تستند إليه في تمثيل التجربة من مظاهر الطبيعة المختلفة التي تتخذ مظهراً حركياً معيناً كالنهر الجاري والجناح الرفاف والشجر المهتز ، ولا إخاله يخفى على أحد جمال انتفاض الطير المبلل ودوره في اجتذاب الأفتدة في بيت الهذلي :

واني لتعروني لذكراك فترة كما انتفض العصفور بِلله القطر^(١)

أو الموج النفسي الذي يستجيب لأبيات عمر بن أبي ريشة وهي ترصد حركات النسر الواهن في تقابل أخاذ بين ضعف البدن وقوة الكبرياء :

وقف النسر جانعاً يتلوى فوق شلٍو على الرمال نشير
وعجاف البغاث تدفعه بالملخب الغضّ والجناح القصير
فسرت فيه رعشة من جنون الكبر واهتز هزة المقرور
ومضى ساحباً على الأفق الأغبر أنقاض هيكلٍ منخور^(٢)

كما لا تخفى نشوة الحياة وتهللها في قفزات زرزور الهمشري ونقراته على الزجاج وهو يصفه بقوله :

أو كنت أرقب في الضحى زرزورها

متهللاً يغشى نوافذ غرفتي

(١) البيت لأبي صخر الهذلي ، انظر القصيدة كاملة في " الأمالي " ، لأبي علي القالي البغدادي - دار الفكر (بدون تاريخ) - ج ١ - ص ١٤٨ - ١٥٠ ، وانظر بعضها في " الأغاني " ، لأبي الفرج الأصبهاني - إهداء مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي - بيروت ، لبنان - ط ١ - ١٩٩٤ م ١٤١٤ / ١٤١٥ هـ - ج ٢٤ - ص ٢٦٨ ، خزنة الأدب ولب باب لسان العرب ، عبد القادر عمر البغدادي - تحقيق عبد السلام هارون - ج ٣ - مكتبة الخانجي (بدون تاريخ) - ص ٢٥٨ .
(٢) من قصيدة " النسر " - ديوان عمر أبي ريشة - ص ١٦١ - ١٦٢ .

طوراً ينقرّ في الزجاج ، وتارةً

يسمو يزرزد في وکار سقیفتی

فإذا رأيني طار في أغرودة

بيضاء ، واستوفى غصون شجیرتی^(١).

وحين يتجاوز الشاعر النمط الوصفي لما يأنس له من مظاهر الطبيعة ، تأتي حيوية الصورة مما يُخلع على تلك المظاهر من أفعال بشرية تشخصها وتنفث فيها روح الإنسان وحياته ، فترى بهذا التشخيص زهراً يتسم وربيعاً يتباهى ونسائم تلثم وجداول ترقص ومظاهر آخر قد ألبست لباس من يفعل وجرت عليها أحكام من يعقل ، وكلها عملت على حيوية الأبيات وإبراز تجربة قائلها بأنجح الصور الحسية المتحركة والنامية . تلمس الحركة البديعة للقلب في تشخيص إبراهيم ناجي له حين يقول :

عبرت بي نشوة من فرح فرقصنا أنا والقلب سكارى

وعرانا طائف من خبل فاندفعنا في الأماني نتبارى^(٢)

وانظر مهرجان الحياة الذي شاع في أبيات الشاعر السعودي محمد هاشم رشيد^(٣):

كل شيء يا حبيبي هاهنا حتى الجبال

والشذى والروح والزهر وذرات الرمال

(١) من قصيدة " أحلام النارجية الذابلة " - ديوان الهمشري - ط وزارة الثقافة بمصر ١٩٧٤ م - ص ١٥٠ .

(٢) من قصيدة " الغد " - الأعمال الكاملة - ص ٦٠ .

(٣) شاعر أصيل ، الموسيقى والصورة المشخصة أظهر سمات شعره ، وهو من مواليد المدينة المنورة ١٣٤٩ هـ ، تلقى تعليمه في المسجد النبوي الشريف وفي المدارس النظامية ، حاز على دبلوم كلية الصحافة بمصر ، تقلد عدة مناصب ثقافية ، له عدة دواوين منها " وراء السراب ، على ضفاف العقيق ، على دروب الشمس وغيرها " . انظر ترجمته في : الشعر الحديث في المملكة خلال نصف قرن - ص ٤٠٧ ، نظرات في الأدب السعودي الحديث - ص ١٦٢ ، في الأدب العربي السعودي - ص ٢٢٢ .

شاقها سحر مجيالك وأغراها الدلال

.....

يا حبيبي رقص الدوح فقم نرقص معه
وانتشى الطير بأكواب الزهور المترعة
قد أقام الكون عرساً للهوى ما أروعهُ
إنه حبك روى بالأمانى أضلعه^(١).

أما بدر شاكر السياب فالتشخيص عنده أكثر تشبعاً بأنفاس الحياة وطاقت الوجود، لتعاقبه مع معاني القوة والسلطة والبطش ، وهي معانٍ لا يقصر السكون عن التعبير عنها فحسب ، بل تتطلب غطاءً حركياً ثائراً صاخباً . استمع إليه يقول في قصيدته " جيكور والمدينة " :

وتلتف حولي دروب المدينة
حبالاً من الطين يعضفن قلبي
ويعطين ، عن جمرة فيه ، طينه
حبالاً من النار يجلدن عُرِي الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في قاع روعي
ويزرعن فيها رماد الضغينة^(٢)

. . .

ولا يعني نشوء الحركة في الشواهد السابقة عن العناية بالجانب الحركي ، أن الحياة في النص الشعري حكرٌ عليها ؛ فقد تتأتى الحيوية من تعطيل الحركة وإحداث أمر عكسي لما سبق يولي عنايته للسكون ويوظف الأفعال الساكنة في الصورة

(١) من قصيدة " تحت الظلال " - الأعمال الشعرية الكاملة - ط ٢ - ١٩٩٠ - نادي المدينة المنورة

الأدبي - ص ٤٢٦ .

(٢) الديوان - مج ١ - ص ٤١٤ .

- وصفاً كانت أو تشخيصاً - دون أن يخلّ ذلك بقدرتها على إثارة الحركة النفسية التي تظل قائمة تتجاوب مع إيماضات التصوير الصامت .

إذا قرأت - مثلاً - أبيات إيليا أبي ماضي في قصيدة " الناسكة " :

أبصرتُ في الحقل قبيل المغيّب

سنبلَةً في سفح ذاك الكثيب

حانيّة مطرقة الرأس

كانما تسجد للشمس

أو أنها تتلو صلاة المساء^(١)

وجدت سكون السنبلّة التي أطرقت رأسها في دعة وخضوع فعل من دخل الصلاة باعثاً قوياً للسكينة والروحانية في النفس ، بل ربما وشى سكونها بشيء من الحركة فاستشعرت همسها وتمتمتها وهي ترتّل في صلاتها .

وحين يصف الشاعر صلاح عبد الصبور عجزه وشلل حركته في قصيدته " أحلام الفارس القديم " بقوله :

لكنني يا فتنتي مجرب قعيد

على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة

أو قوله :

ماذا جرى للفارس الهمام ؟

انخلع القلب ، وولّى هارباً بلا زمام

وانكسرت قوادم الأحلام

أو قوله :

وحينما التقينا أيقنت أننا

مفترقان

وأنتي سوف أظل واقفاً بلا مكان^(١)

(١) القصيدة من ديوان " الجداول " - دار العلم للملايين - بيروت ، لبنان - ط ١٩٦٠ م .

تجده في كل موضع من المواضع السابقة يث عبر الحركة العضوية المعطلة ، حركة نفسية قوية يُدرك وجودها من الإدراك البدهي لرغبة الشاعر في نقض واقعه الراهن ، وتكون قوتها بقدر إمعانه في التظلم والامتعاض .

• • •

بالصورة بمتاز ولأن القصيدة هي المعادل الشعري لعالم الشاعر الداخلي ، ومقدرتها على تحقيق المعادلة مع عالمه رهن بكفاءة التصوير الشعري فيها وثرانه بعناصر التشكيل كالأصوات والألوان والحركات والروائح وغير ذلك ، أصبحت قصائد الشاعر بصورها جزءاً من ذاته ، ومعلماً دالاً على شخصيته ، وتتبع أنفاسه في إحداها كفيل بتلمس أثره فيما عداها ، ومتى اختلطت الآثار الشعرية واحتيج لتمييزها بعضها من بعض ونسبتها إلى أصحابها ، أمكن للناقد الحصيف أن يبلغ ذلك بالقياس والمقارنة ، والمطابقة والمفارقة بين ما ورد في هذه الآثار من صور وما هو واقع منها في الآثار الموثقة النسبة . وهذا ما يذكره الدكتور صلاح عبد الحافظ في قوله : « فكما تدل الصور المختلفة على رؤية الشاعر الذاتية للطبيعة ، تدل الصورة الواحدة على تعدد شخصيات الشعراء واختلافهم ، فقد يكون المنظر واحداً والجزئيات واحدة ، ومع ذلك نستطيع - عن طريق الصورة - أن نميز شاعراً عن شاعر ، لأن عناصر الصورة الداخلية في تكوينها تتكون بطريقة خاصة وحسب الموقف وحسب قدرة الخيال لدى الشاعر »^(١) . ومن هذه الرؤية انطلق الدكتور إبراهيم الضحيان في معالجة عدد من النصوص الشعرية التي حامت حولها الشكوك فتردد في نسبتها بين امرئ القيس وأحد شعراء مملكة الحيرة وهو : أبو دؤاد الإيادي ، وقصر زاوية دراسته على وصف الخيل وتصويره ، باعتبار

(١) الأعمال الكاملة - ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .

(٢) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر - ص ١٣٢ ، وانظر كذلك : الصورة الشعرية عند أبي

القاسم الشابي - مدحت الجيار - ص ٣ .

أبي دؤاد من أوائل من أجادوا نعت الخيل^(١) ، وبلغ من تميزه في هذا الوصف أن وجد الناقد فرصة لتحقيق النسبة عبر ما ورد فيه من صور .

وقد استهل الدكتور الضحيان دراسته بتقعيدها ، فحدد معالم الصور عند الشاعر الإيادي وأبان عما تنفرد به عنده دون سواه قائلاً عنه وعمن شابهه من الشعراء^(٢) :
 « الصورة الشعرية عندهم متميزة ذات آفاق خيالية رجة يرود الخيال فضاءها الرحب ويجوس خلال أقطارها حتى تتكامل لديه عناصر الصورة وهي غاية في الجمال والبهاء ... وهي ذات وضوح شديد ، فلا تعدّد في أجزائها ، ولا تنافر بين مكوناتها وعناصرها ، فالشاعر لا يكفّي بإبراز الصورة مجردة ، فيصف الفرس من حيث هي رشيقة القوام ، قوية البنية ، سريعة العدو ، ولكنه يذهب أبعد من ذلك فيشاركها مشاركة وجدانية ويحس معاناتها وآلامها^(٣) .

وعلى هذا الأساس ارتكز في نفي نصين شعريين نُسبا إلى أبي دؤاد الإيادي ، والرأي عنده أنهما لامرئ القيس وفق طبيعة ما ورد فيهما من صور للخيل ، أما أول النصين ، فبائية أبي دؤاد الإيادي ومطلعها^(٤) :

وقد أعتدي في بياض الصبا ح وأعجاز ليلى مولى الذنب
 وأما الآخر ، فأورده تحت قوله : « قال امرؤ القيس بن حجر الكندي ونُسب إلى أبي دؤاد الإيادي^(٥) » ، ثم ذكر منه أبياتاً أولها :

(١) مجلة الدارة - ع ١٤ - السنة التاسعة - شوال ١٤١٣ هـ - مقال بعنوان " الصورة الشعرية عند أبي دؤاد الإيادي " - ص ٥٠ .

(٢) هم كما يذكر الدارس : طفيل الغنوي ، والنايفة الجعدي ، وعلقمة الفحل . انظر السابق - ص ٥٠ .

(٣) انظر السابق - ص ٥٠ .

(٤) جاء هذا البيت أول القصيدة ، ويذكر الدكتور الضحيان في دراسته أن القصيدة لا تتجاوز الأبيات المذكورة وعددها (٣١ بيتاً) نقلاً منه عن محقق ديوان حميد بن ثور الهلالي . انظر السابق - ص ٧٠ .

(٥) السابق - ص ٧٦ .

أعني على برق أراه وميض
يضيء حبياً في شمرايح بيض
ويهدأ تارات سناه وتارة
ينؤ كتغاب الكبير المهيض
وسأكتفي هنا بذكر تحقيقه لأحد النصين - وهو الأول منهما - ففيه غناء عن
الآخر لاتساع القول فيه واستغناء الدارس بما أودعه إياه من المناقشات عن الإعادة في
تحقيق النص الثاني .

أورد محقق ديوان حميد بن ثور الهلالي بآية أبي دؤاد ضمن الديوان مشيراً إلى أنها
ليست لحميد وتُحمل على أبي دؤاد ، وذهب الدكتور الضحيان إلى إنكار نسبتها لأبي
دؤاد الإيادي مستنداً في موقفه هذا إلى أدلة تعتمد على تصوير الشاعر للنخيل والذي
توصل من خلاله إلى عدد من الحقائق ، منها :

أولاً : أنه لا وجود للعلاقة النفسية في القصيدة بين الشاعر وفرسه ، وهذه العلاقة
سمة لصورة الفرس عند أبي دؤاد الذي يجعل من جواده صديقاً حميماً فيرتفع بجيوائته
إلى مصاف النفس الإنسانية ، في حين أن التأمل لأبيات هذه القصيدة لا يجد شيئاً من
هذا التكريم بل إن الشاعر يقسو على فرسه فيجشمه الجبال والخبار والأرض الصلبة
حتى أنهكه وصار يتصبب العرق من جوانبه والشاعر في غفلة عن ذلك ، ولو كان أبو
دؤاد فارسها لاقتصد في إنهاكها ولشاركها آلامها وتعبها .

ثانياً : ألف الشاعر صورته من عناصر عدة لا تربطها رابطة ، ففي وصفه لرحلة
الطرد تحدث عن بقر وحشي حاصر فرسه من كل جانب ثم انفلت عنه منتهباً مضائق
الجبال والفرس على إثره مسرعاً قد أثار " حوقة من الغبار " لفرط سرعته ، وصورة
" الغبار المثار " هذه هي موضع التساؤل ، فكيف يخرج هذا الغبار الكثيف من طريق
ضيق وعر في الجبل .

ثالثاً : ومع أن الفرس بلغ في السرعة أقصاها كما تذكر الأبيات إلا أنه لم يستطع
إدراك فريسته ، وظلت سليمة معافاة تكبده مشاق المناطق الوعرة ، وحين ظفر منها
بمعنم لم يكن أكثر من مهاة قَطَعَ أوداجها ومزّقها شر ممزّق ، وليست هذه صفة فرس
أبي دؤاد الذي يرى قطعاً وحشياً فأمكن من صيد جملة منه تباعاً كلمح البصر وهو في
غاية السعادة والحيور ، كما نجد في أبيات الإيادي التالية :

فَلَمَّا عَلَا مَتْنَتِيهِ الْفَلَا م وَسَكَنَ مِنْ آلِهِ أَنْ يُطَارَا
وَسُرَّحَ كَالْأَجْدَلِ الْفَارْسِيَّةِ ي فِي إِثْرِ سَرِبٍ أَجْدَ الْنَفَارَا
وَعَادِي ثَلَاثًا فَخَرَّ السَّنَا ن إِمَّا نَصُولًا وَإِمَّا انْكَسَارَا

وهو منهج سار عليه أبو دؤاد في وصف فرسه .

رابعاً : ثم إن الشاعر جمع في الأبيات بين صورتين متنافرتين للجواد ، فيينا هو قد أعدّه للسباق والطرود والتسلية إذ نراه يزجّ به في حومة الوغى في جيش لجب لا تسمع فيه إلا صهيل الخيول وصليل السيوف . يقول :

فَأَعْدَدْتُ ذَاكَ لِيَوْمِ الْوَغَى وَرَوَعَاتٍ دَهْرٍ طَوِيلِ الْحَقْبِ
فَكَمْ مِنْ عَدُوٍّ نَحُونَا هَمَّ بِجَيْشٍ لِهَامٍ كَثِيرِ اللَّجْبِ

وهذا مما يؤكد انعدام الصدق والأصالة في التجربة الشعرية مما لا تجده عنده أبي دؤاد الذي لا يعدد في الصورة ولا يُعدّ جواده لرحلة الصيد والحرب معاً فيقدّم صورتين متنافرتين^(١) .

• • •

هكذا إذن ، وقع الإجماع بالآراء على أن للصورة في النص الشعري مركزية ومحورية يلتف حولها إبداع الشاعر وعبقريته ، ومنها ينطلق الناقد في تقويم ما لديه من طوائف الشعر والشعراء والمفاضلة بينها مفاضلة تكشف عن الأعلى والأدنى والأجود والأردأ وما إلى ذلك .

وأمام شاعر مكثّر كالشاعر طاهر زمخشري الذي بلغت دواوينه نحو عشرين ديواناً ، يجد الدارس نفسه مدفوعاً للخوض في هذا الكمّ الهائل من الشعر للوقوف على مبلغ التناسب بين كمّه وكيفه متخذاً من عنصر " الصورة " ميداناً لهذا الاختبار والبحث ؛ تمشياً مع ما حققته الصورة في المجالات الأدبية والنقدية من مكانة منحها الحضور والقيادة - كما أشرت قبل قليل - ، هذا أولاً .

وثانياً : انطلاقاً من خاصية وُجدت في الشاعر موضع الدراسة : طاهر زمخشري ، رشحت الجانب التصويري في شعره للدراسة والبحث ، وجعلته أرجح العناصر في

(١) انظر هذه الدراسة في المرجع السابق - من ص ٧٢ - ٧٤ .

قياس شاعريته وتفننه الأدبي ، تلخص هذه الخاصية في كون الزمخشري مولعاً بمعاطاة الخيال والتحليق في أجوائه ، وهو يصدر في معاطاته له عن ناحيتين : أولاًهما جانب طبعي جُبِلَ عليه الشاعر ، وتركيبية نفسية معينة جعلته حساساً مرهف الشعور ، ميالاً للخيالات والأحلام والأمانى ، وهو ما تبدى في سيرته الشخصية ، وتصريحاته التي وردت عبر دواوينه أو من خلال اللقاءات الصحفية ، وتبدى كذلك في شعره^(١) .

ثاني الناحيتين اللتين صدر الشاعر عنهما في الاعتداد بالخيال : منظور فكري ارتآه وتبنّاه معتقداً وتطبيقاً في نتاجه الشعري ، يتمثل في اعتبار " المخيلة موهبة " ينبغي العناية بها ورعايتها في شتى مجالات الحياة أدباً أو تجارةً أو إدارةً للأعمال أو غير ذلك . استمع إليه يقول : « يمكن أن تطلق لمخيلتك العنان ... إن الرجال الذين تضطربهم حرفتهم لإعمال المخيلة يعمّرون أكثر من سواهم بإذن الله ولهذا قيل : إن متوسط عمر الشعراء ست ومبعمون سنة »^(٢) ... « ومن الزعم القائل^(٣) بأن إعمال المخيلة من شأنه أرهاق الذهن وتقصير الأجل ، على العكس ، إن من يعمل مخيلته ويفتح عينه جيداً يمسك الثروة من قرنيها ويرغم الحظ على السير في ركابه كيفما سار وآتى وُجد »^(٤) . ومن ملامسة ما للزمخشري من ميل إلى الخيال وعناية به ، ولما كانت " الصورة " هي المحصلة الأثيرة لهذه الملكة ، جعلت ما يلي من فصول مجالات أجتهد فيها للإبانة عن زوايا عدّة للصورة الشعرية عند شاعرنا ، منها ما سبق تناوله والتطرق إليه في كثير أو قليل ، ومنها ما لم تسفر عنه الأضواء بعد ، ولست في دراستي هذه أجزم بالإتيان على كل ما يتصل بهذا الموضوع ، إذ مع تجدد الدراسات ومعاودة النظر تتغير النظريات وتتكشف الرؤى عما لم يتم الكشف عنه من قبل .

• • •

(١) راجع ما ذكرته عن شخصية الشاعر في الفصل الأول .

(٢) وهذا الرأي يحالّله فيه الكثيرون الذين يرون الشعراء والأدباء عامة أقصر أعماراً لأن نشاطهم الذهني والعاطفي يؤدي إلى إحراق طاقاتهم ويوتر أعصابهم بالانفعالات الكثيرة مما يعرضهم للموت المبكر .

(٣) الأصح في العبارة : ومن الزعم القول .

(٤) من مقال " المخيلة موهبة " - مع الأصل - تأليف طاهر زمخشري - الشركة التونسية للتوزيع -



الفصل الثالث

أنواع الصورة عند طاهر زمخشري



الصورة عند الزمخشري - كما هي عند غيره - مجتمع لشتى الألوان والأشكال والأساليب ، وتحديد هذه الأشكال والألوان حصراً أمراً مشكلاً تتفاوت فيه الآراء وتختلف المناهج وفقاً لمنهج الدراسة ، ورؤية الباحث وطبيعة المادة الشعرية المدروسة كذلك .

وهذا الفصل من دراسة الصورة الشعرية عند الزمخشري يتناول أنواع الصورة وألوانها عبر مفردات معينة تم تعيينها وفق رؤية تخضع لطبيعة شعره المتنوع الجمل ، كما تستلهم منهج البحث بأكمله وهو " المنهج التكاملي " فتصنّف ما سيرد من الصور بالنظر إلى ما تمثله من نواحٍ وصفية^(٥) " كالصور المفردة واللوحات " ، أو تاريخية " كالصور القائمة على جوانب تاريخية ، والصور التقليدية ، وتلك التي تستوحي التراث الشعبي " ، أو وجدانية " كالصور التي تستوحي التراث الديني أو تستلهم القرآن الكريم وكذلك الصور الخيالية " ، أو غير ذلك من النواحي مما تحتلّيه الدراسة التالية .

• • •

الصور المفردة واللوحات :

نستطيع أن نعد هذين النوعين من الصور وجهين لعملة واحدة ، إذ يتمحور حدّاهما حول " الموصوف " ، ويظل جوهر الاختلاف بينهما فيما يقع فيه من انفراد أو تعدد .

ومسألة الفصل بين هذين النوعين ووضع حدود فاصلة بيني الشاعر على ضوءها صوراً أو يقدم الناقد بمعرفتها شواهد ، مسألة نظرية لا تذهب في الجانب التطبيقي مذهباً بعيداً ، إذ من السهل أن نجد صوراً مفردة لا تشكّل لوحات ، إلا أنه من الصعب أن نجد لوحة تتخلّى عن الصور المفردة ، فكل لوحة جملة من الصور المفردة التي تخدم

(٥) كل صورة وصف ، ولا أعني بكونها وصفية هنا أن عداها لا يكون كذلك إنما القصد في نعتها بذلك أن مقياس تصنيفها وتسميتها هو النظر إلى الموصوف فيها وماله من صفات ، وفي هذا تفصيل إن شاء الله .

فكرة واحدة أو ترسم أبعاد موضوع ما عبر عدد من الخطوط قد تكون متسلسلة متنامية وقد تكون خطوطاً جامدة لا تنمو لكنها جميعاً أجزاء في لوحة واحدة متكامل بتضام تلك الأجزاء .

وليست هذه الفجوة بين النظرية والتطبيق مسألة ذات حياد في التأثير على سير دراسة نقدية كدراستي هذه ، فقد أبان استقراء دواوين الشاعر طاهر زمخشري عن مبلغ تأثيرها في الأحكام ، إذ أن الناظر في شواهد الصور المقررة عنده ، يجدها - في ميزان الرؤية الدقيقة الحاكمة بأساسيتها في تكوين اللوحات - تشغل حيزاً واسعاً من تصويره الشعري ، ويجد ما يقدمه من لوحات ضئيلاً بالقياس إليها ، في حين تبدو لوحاته - من ناحية إحصائية استعراضية لا دقيقة - أكثر مقارنة لتلك المفردة بالنظر إليها نظرة أكثر تسامحاً في وضع الحدود والفواصل ترى إمكانية اعتبار الصورة لوحة متى وقع ترابط بين أجزائها - نتج عنه تنام في الصورة أو لم ينتج - وإن قامت على عدد من الصور المفردة .

ودفعاً لهذا التداخل في حدود غمطي الصورة السابقين في الجانب التطبيقي ، رأيت أن أقصر الصور المفردة على ما ورد لها من شواهد لا تتدرج تحت غمط اللوحة ، أما اللوحات فليتمس في تعيينها حدّ الموصوف فيها - على ما سيرد ذكره في موضعه - ومراعاة الترابط والالتحام في بناء الصورة ، ومتى عن لي - بمواصلة البحث والاستقراء - خروج عما تقرر سابقاً ذكرته مع ما يفصله بإذن الله .

أولاً : الصور المفردة :

الإفراد ضد التعدّد . ولما كانت الصورة وصفاً ، كان الأفراد فيها سمة تلتبس من خلال النظر إلى الموصوف ، إذ من المسلّمات في صورة ما ، أن الموصوف لا يخلو - أيّاً كان - من كونه أمراً واحداً أو أكثر ، ومتى أثبتت الدراسة التحليلية أنه في تلك الصورة لا يخرج إلى التعدد ، أمكننا آنذاك أن نعدّها صورة " مفردة " يستوي في ذلك الأمران : فردية الصفة وتعددّها .

الصورة الفردية
أحادية الصفة

وتعد الصورة الفردية (أحادية الصفة) - إن جازت هذه التسمية - أبسط شقي الصورة المفردة ، إذ لا تعدو حاجة الموصوف فيها صفة واحدة « وأعني بهذا وصفاً

مقتضياً لا الصفة المعروفة بالنعت مفرداً أو جملة « ، ولذا يبدو هذا النمط للصورة المفردة هو الأكثر انتشاراً ، لأنه يدخل في تركيب كثير من الصور المفردة باعتباره عنصراً صغيراً يدخل في تراكيب أكبر - كما كان حال الصورة المفردة عامة مع اللوحات - ؛ الأمر الذي يجعل الصورة الشعرية - وفقاً لهذه الطبيعة - تقع فريسةً للتفتت والجزئية ، ويقضي بالتالي على جمالها وحياتها في الدراسة النقدية . ومن ثم كان من الأكفا في معالجة شقي الصورة المفردة ، تجنب تلك النماذج التي تستطرد في وصف شيء واحد لأكثر من بيت في تناول الصورة أحادية الصفة ، والإغضاء عما يرد في الوصف المطرد للموصوف الواحد من صور أحادية صغيرة لا يمكن تلافيها لكونها غط عفوي مفروض في التعبير .

وطبقاً لهذا التقين البسيط يضيق الخناق على الصورة المفردة الأحادية وتغدو أقل اتساعاً ، وهو ما كان بالفعل في شعر الزمخشري ، الذي تراءت فيه منها - مما يخرج عن الشق الآخر للصور المفردة وعن اللوحات - حصيلة قليلة جداً تكاد لا تُستبان في إنتاج الشاعر الواسع ، وهذا بعض منها .
يقول الزمخشري :

لَا تَأْمَلُ لِيْلِيَالِي الْمَاضِيَّاتِ

فَالصَّدَى الْعَذْبُ مَثِيرُ الذِّكْرِيَّاتِ

وَالشَّجَا قَبْرٌ لِأَحْلَى الْأَمْنِيَّاتِ

وَالْأَسَى إِنَّ جِلْدًا يَفْتَالُ السَّنِينَ - بِالْأَنْيُنِ - فَتَرْنَهُ^(١)

هذه المقطوعة واحدة من مجموعة مقطوعات أخرى يخاطب بها الشاعر فؤاده ، غير أنه بالتأمل في الأبيات تجدها لا تخدم موصوفاً واحداً بل أكثر ، وهي موصوفات لا تتكامل لرسم لوحة بل يستقل كل موصوف منها بصفته ، فالمقطوعة تقدّم ثلاث صور مفردة أحادية الصفة ، أولها صورة " الصدى العذب " ، ومع أنني لم أقف على ماهية واضحة لهذا الصدى وما إذا كان المراد منه ما يقع في النفس من تذكر الماضي أو لا ، إلا أنه بالتأكيد موصوف لا ينتمي للفؤاد ، كما لا يُعدّ جزءاً من الليالي ، وهو في أقرب صلاته ناتج عنها له استقلالته وله صفته أيضاً التي وصفه الشاعر بها ، فهو بعذوبته مثار للذكريات .

أما الصورة الثانية فهي صورة " الشجا " الذي جعله الشاعر قبراً للأماني .
وصوّرت ثالث الفرديات الأحادية في هذه المقطوعة " الأسى " بصورة الوحش الكاسر
الذي يفتال سنين العمر بتضييعها في مدارج الألم والأنين .
إذن كل صورة من الصور الثلاث تتمحور حول موصوف وتقدّم له صفة تحددها
رؤية الشاعر وطبيعة التجربة التي يتحدث عنها .
وعلى نحو من المقطوعة السابقة تسرّ مقطوعة أخرى يودعها الزمخشري في قصيدته
" النفس المؤمنة " ، جاء فيها :

الرزيا عظة الغافل في دنيا الفناء
وصلاة النفس في النجوى محط للرجاء
يقظة يا نفس فالدنيا نسيج من هباء
وغدا ألقى لدى الموت وفي القبر جزائي

حسبي الله^(١)

القصيدة مناجاة بين الشاعر ونفسه ، وهذا الجزء منها مواصلة لتلك المناجاة
باستثناء البيتين الأولين ، فالملتزم في القصيدة كلها وضوح خطاب النفس في كل بيت
- بالنداء أو ياء المخاطبة - أو الانحراف عن خطابها إلى الحديث عن الشاعر نفسه
بكلمات مثل قوله : « أنا السادر ، فزادي ، آفاقي ، حياتي ... إلخ » ، أو الخروج عن
ذلك إلى إحدى وجهتين : الحديث عن موصوفات متفرقة ووصف كلّ منها بما هو أهل
له ، أو الحديث عن موصوف واحد ووصفه بجملة من الصفات المتتابعة ، فإذا كانت
وجهة الأبيات الشق الأول ، كانت كل صورة فيها مفردة أحادية الصفة ، في حين تقع
في دائرة المفردة متعددة الصفات متى كان نظامها الثاني من الشقين . ما يعيننا من هذا
كله ، أن المقطوعة الواردة هنا تمثل لثلاث نواحٍ مما أشرت إليه سابقاً ، فأنت تجد البيت
الثالث منها خطاباً للنفس بمبادئها ، والبيت الرابع حديثاً عن الشاعر وما سيلقاه من
مصير ، والشاعر لا ينفصل عن نفسه فهما واحد تعددت صفاته بذلك يتفق هذا النمط
من التصوير مع الوجهة الثانية من الوجهتين المذكورتين . يبقى من المقطوعة البيتان
الأول والثاني ، ولست تجدهما طبعين لأي من التقنيات السابقة إلا أن يكونا نموذجين

للووجه الأولى التي تمثل الصور المفردة الأحادية ، فالبيتان لا يخاطبان النفس خطاباً مباشراً ، كما لا يصوران جوانب يختص بها الشاعر ، بل يفصل كل منهما بموصوف جديد له دوره في تقديم أفكار القصيدة ، فيرسم أحدهما للرزايا صورة الواعظ في هذه الدنيا ، وينعطف الآخر على النفس فيجعل صلاتها محطاً للرجاء ، ومحزناً من توهم كونها النفس المخاطبة عبر الأبيات بتحليلتها بأل التي تفيد عموم الجنس ، فهو يتحدث عن النفس الإنسانية عامة .

نموذج ثالث من نماذج هذا النوع التصويري أقطعه من رباعية " وقالت " ، وفيه :

وقالت لا أريدك للتغني	بدعدٍ أو بهندٍ أو بنعم
فصوت الشعر في الدنيا منارٌ	يضيء لنا بليلاً مدلهم
أريدك في الحياة نقيراً خير	وتدفع بالمواطن للخضم
ليلقى فوق صفحته مقاماً	ويثبت فيه كالطود الأشم ^(١)

يمثل البيت الثاني من هذه المقطوعة شاهد الصورة المفردة الأحادية ، ففي حين تدور الأبيات الأخرى حول ما تريده المتحدث من الشاعر ، يستكمل البيت الرابع صورةً للمواطن بدأت في البيت قبله ، تجد قول الشاعر :

فصوت الشعر في الدنيا منارٌ يضيء لنا بليلاً مدلهم

يقدم صورةً لا تتصل بما تريده القائلة من الشاعر أو المواطن ، إنما هي رؤية منها للشعر ودوره ووظيفته ، مهدت بها لمطالبها وجعلتها وسيلة لإقناع المخاطب ، وتجد محور الصورة في هذه الرؤية : " صوت الشعر " الذي رآته مناراً يستضاء به في الليالي . وبذا تأتي الصورة مفردة بموصوفها ، أحادية بصفتها .

• • •

إذن كان فيما مضى يضع نماذج للصورة المفردة ذات الصفة الواحدة ، وليس غيرها من أخواتها كثير في شعر الزمخشري^(٢) ، إذ لا يتخلص جمٌ غفير يمثل لها من أن

(١) أصداء الراية - ص ٤٧ .

(٢) انظر من هذه الشواهد ما جاء في قصيدة " صوت المذبح " عن الأذن والعين - مع النيل - ص ١٦٣ ، وأبيات في قصيدة " مشاعل الثورة " - مع النيل - ص ٢٥٦ - ٢٥٧ ، وأخرى في قصيدة " رسائل مطوية " - مع الخضراء - ص ٧٥٥ ، وكذلك أبيات في قصيدة " لن أبوح " - مع الخضراء - ص ٩٢٠ .

يكون لبنة في الأنماط الأخرى من الصور ، وعليه ، بات من الواضح أن تواجد الصورة المفردة على مساحة كبيرة ، وحضورها القوي ، موكسول إلى الشق الثاني منها الذي يحشد للموصوف ما يتجاوز الصفة الواحدة إلى الصفات المتعددة ، ويليق بالتالي نعت الصورة منه بالصورة " المفردة متعددة الصفات " .

• • •

الصورة المفردة

متعددة الصفات

تُعزى كثرة الصور المفردة متعددة الصفات عند الزمخشري إلى كونه فلكي الشعر^(٥) ، فجّل شعره يدور حول إحدى نقطتين : إما المرأة أو الشاعر نفسه ، وهو في بناء قصائده ينطلق مما يختاره منهما فيعمل على تقصّي صفاته وأحواله وما يرتبط به من عناصر أو أحداث موالياً الوصف والرسم حتى يأتي على تحديد يرضيه لماهية ذلك الموصوف الحسية أو المعنوية أو الاثنين معاً ، أو تحديد لموقفه منه ، كل ذلك فيما يشبه الدوران الفلكي حول مركز معين . استمع إلى أبياته في وصف محبوبته " عروس الأحلام " ، كما يسميها ، فيقول :

برزت في الدجى فضاءت نهارا
فتنة تملأ الدنى أنوارا
وانبرت ترسل المقاتن إغراء ، بلحظ متى تحدى أثارا
وبهمس الجفون تنفث إشعاعاً وتذكى بين الأضالع نارا
ويمين بخدها البض تلهو
لتري كيف تضحك الأزهارا^(٦)
وهي في نشوة الدلال تهادي
ومجون الخطى يناغي الإزارا^(٧)
ويقول في أخرى :

على باب الهوى وقف الجمال
تلملمه البشاشة في خيوط
وبالإغراء تحرسه جفون
وفي إكمامه ورد يغني
بثوب بعض فتنته الدلال
على أبعادها رقص الخيال
مقاتنها المضارب والنبال
وأصداء النشيد لنا ضلال

(٥) جاء في المعجم : (الفَلَك) : المدار يسبح فيه الجرم السماوي . (المعجم الوسيط مادة " فَلَك ") ،

وما أعنيه هنا دوران شعره حول نقاط محددة .

(٥) تبدو هذه الصورة غريبة تتسم بالتعقيد والتداخل وقد جاء فيها الفعل (تَري) مبنياً للمعلوم وهو خطأ يخل بالمعنى وقد يكون طباعياً .

(١) معج النبيل - ص ٥٠٩ .

ومن أفيانه برّد طروب
لنا من رجع بسمته نوال
وذارى وجهه الضاحي حياءً
وأفشى عطره الزاكي المجال^(١)

فأنت تعلم أنه في الأولى يحدثك عن موصوف واحد هي فتاته التي أغرم بها ، وترى أنه رسمها لك بعدد من الصفات تتخلق جميعاً حول تلك الفتاة ، كما تجده في الثانية يعبر عن امرأة يهواها أيضاً ، ويجعل أولى سماتها (الجمال) الذي جاءت الحسناء شخصاً له ، ثم يتابع صفاتها في استرسال يحكي عن الدلال والبشاشة والإغراء في الجفون والاحمرار في الخدين وجمال الثغر ، ثم يبين صفة نفسية تمثلت في الحياء .

وتجد النوال ذاته في حديث الشاعر عن نفسه ، ففي قوله مثلاً :

.... والظى في الضلوع يصرخ وجداً
وأنا من لهيبه في أتون
أحمل الحبّ وهو يتلف روعي
وهي منسابة بفراط حنيني
وأداري الذي أعاني ونفسي
مِرْقَ بعضها جراح جفوني
كحل السهد مقتلتي ورفقت
خفقات الفؤاد عبر الدجون
وهي في وحدتي تضم التبا (م) ريح وتندى بعاصف مجنون
وأنا بالجوى أصاول تياراً على لجّته تهادى سفيني

أقطع اليَمَ لا أخاف الأواذي قرباني القويّ يقيني^(٢)
تراه يصوّر جملةً من أحواله المؤلمة القاسية ، وهو يعبر عنها انطلاقاً من مركزية (أنا) التي يهتم بها في تلك الصور ، والتي جاء ما حولها من عناصر : كالروح والنفس والمقلة والفؤاد ، أجزاء لا تنفصل عنها ، فهي هي ، وإنما بدت متعددة بالنظر إلى الشاعر من زوايا مختلفة ، ومن ثم كان ما ألحق بها من صفات ، صفات لذات الشاعر ، وكانت الأبيات من بعد صورة واحدة تعددت فيها سمات الموصوف .

وهنا شاهد آخر أقدمه في موضوع سابقه ، ويبدو فيه التداخل أيضاً بين عنصر الموصوف الرئيس وعناصر أخرى تبدو للوهلة الأولى منفردة عنه ، في حين ينكشف

(١) من قصيدة " على الباب ٢ " - مج الخضراء - ص ٥٨٩ .

(٢) من قصيدة " على التيار " - مج الخضراء - ص ٥٣٥ .

بإمعان النظر ارتباطها بذلك الموصوف وكونها كوكبة في مداره :

للذي قد لقيت من أهوال قد عرفت الرحيل بعد ليال
فالمتهاتات لملت خطواتي في طريق مداه يرثي لحالي
والضياع الذي كنت أشكو منه ، قد شدّ للذهاب رحالي
قد رمتني الأقدار بين نياب كاشرات قد مزقت أوصالي^(٥)
جعلتني أعيش نهب ظروف أضعفت من عزيمتي واحتمالي^(٦)

فالآليات تظلم من الشاعر يشكو فيه معاناته مع الحياة ، وهو في تصوير هذه المعاناة يستعين بعدد من العناصر والأحداث ، هي ليست أجزاء منه ، لكنها وثيقة الصلة به لما لها من أدوار تنعكس على أحواله وتخلق معاناته وآلامه ، فالمتهاتات ساقط خطاه إلى طريق لا ينتهي ، والضياع ضيق الحناق عليه واضطره للرحيل ، والأقدار انتهت في غير رحمة ، وكذلك الظروف أضعفت من عزيمته ، ولست تجد الصورة تقدّم لأيّ منها وصفاً بقدر ما تقدّمه للشاعر^(٥) ، لذا كانت الأبيات صورة تخدم بكل أجزائها وأوصافها موصوفاً واحداً ، هو الشاعر المتألم .

• • •

ويظل للصورة المفردة المتعددة في شعر طاهر زمخشري ميادين أخر تُطلّ منها ، فهو يضرب لها بأسهم في قصائد كثر تحرص على التعريف بموصوف محدد وتأطير كينونته^(٥) من وجهة نظر الشاعر ، فعلى سبيل المثال ، تحمل قصيدة " الشهيد " على عاتقها مهمة أداء رسالة يبعثها عن الشهيد ، وهي في طريق تحقيق غايته ترصد الصفات وتفصل

(٥) قد يبدو حديث الشاعر عن الأقدار علامة على ضعف إيمانه ، والصحيح أنه ليس كذلك وإنما هي لحظة من لحظات الانفعال الشعري التي ينبغي النظر إليها من زاوية فنية ويتغاضى عن المعايير الدينية .

(٦) من قصيدة " عند الرحيل " - مع الخضراء - ص ٧٦٧ .

(٥) وهنا تفرق موصوفات اللوحة عن صفات الصورة المفردة .

(٥) قد يشغل وصف هذا الموصوف القصيدة بأكملها ، وقد يأتي في بعضها لكنه يحتل صدارة اهتمامها

المواقف وتوالي اللقطات والمشاهد حتى تحتوي بإحكام أقطاب الصورة التي يرغب في طرحها لذلك الموصوف . إليك هذه المقطوعة كاملة ، وهي ليست وحيدة في القصيدة :

كتب الشهيد وثيقةً بدمائه	وأذابَ فيها الروحَ نبلً وفائه ^(٥)
ومشى يتيه على الزمانِ مخلداً	سِفرًا يطالعنا بصدقِ بلانه
فعلى السفوح وفي التلال صحائف	تروي العجائب عن عظيمِ فدائه
ولقد قرأنا اليوم منها أسطراً	كتبت بدمِ اليتم من أبنائه
ما مات مخلولاً ولكن غدره	نصبتَه مصلوباً على أشلائه
وبكل شبر في التراب شريحة	منه يغطيها البلى بردائه
لقي العدا متحفزاً لنزالهم	والغدر راش له سهام قضايه
خاض الغمار مكافحاً مستبسلاً	بين الخطوب تكالبت لفنايه
فقتضى شهيداً والبناء شعاره	وعلى العلاء يشيد صرح بنائه
فالجرح كان لفقدينا أسلابنا	فروى الجروح بروجه ودمائه ^(٦)

ومن تغنيه بمن يستقطب إعجابه أشخاصاً أو جماعات^(٧) أو هيئات^(٨) تقوم غماذج لهذا النوع التصويري ، فحين يشيد بالمطرب (فريد الأطرش) ، أو يهنئ (أم كلثوم)^(٩) ، تأتي قصائده سילاً من الأوصاف . تترادف حتى يكتمل لها بناء شعري يلور رؤيته وتجربته الشعرية تجاه موصوف بعينه هو أحدهما ، والأمر ذاته مع سواهما ممن يتعرض له بالمدح أو الرثاء أو غير ذلك .

(٥) كُتبت أبيات القصيدة أسطراً مع أنها تتبع النظام الخليلي ، وقد كتبها هنا على النظام التقليدي اختصاراً ، وسأفعل ذلك في جميع ما أتأوله من قصائد هذا الديوان .

(١) من الحيام - ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٢) كقصيدته " بنود الإخاء " التي نظمها في جماعة الإخوان المسلمين عام ١٣٦٤ هـ . مج النيل - ص ٤٨ .

(٣) كقصيدته في الشركة العربية للتوفير والاقتصاد ، وهي بعنوان " رجاء " - مج النيل - ص ٧١ .

(٤) بمناسبة منحها وسام الاستحقاق من الرئيس جمال عبد الناصر .

يقول الزمخشري متغياً بفريد الأطرش :

منكَ للفن كعبة^(١) ومنارُ
ولك الشعرُ هالةٌ وإطارُ
منكَ لحنٌ من الخلود ولكن
رجعتَه بروضها الأزهارُ
ولكَ الفنُّ في الجديدِ شعارُ
أخمدته بكفِّكَ الأوتارُ
فإذا ثار في الفؤادِ غرامُ
فترنمَ إنَّ الحياةَ لتُصغي
للأغاني ، وتُنصِتُ الأقمارُ^(٢)

ومن تهنته لكوكب الشرق قوله مرتكزاً في الإشارة إليها على " الصوت " الذي
يعدّ لازمةً لها :

صدي صوتٍ متى أسرى بلحنٍ
يدغدغُ بالحبورِ المستهاما^(٣)
.....
أرق من النسيم متى تأنى
أو انتفضت بعطرتِه الخزامى
.....
ينافسُ فيه حرَّ الشوقِ رجح
ليطفيء في خوالجِه الضراما
.....
وينفَسُ أينما يسري الحَمَاما^(٤)

وتطرف الصورة أحياناً عند شاعرنا ، فتصف شيئاً من مستحدثات العصر ،
كالهاتف والصواريخ والطائرة ، وصف المدهش المتفكر ، وتداعى في تصويره حشد
من الصفات التي تتمحور حول ذلك الموصوف وتقدّم بين يديه القُرْبَات . استمع إليه
واصفاً الهاتف :

العاذلُ الآخرسُ فوق المنضده
ما أبْلَدَه ... !!
أغمِرُهُ بأنملي ...

(١) يشير إلى مكانته بين الفنانين وكونه مقصداً في الفن .

(٢) من قصيدة " باقة الذكرى " - مج النيل - ص ٦٧ .

(٣) جاء في المعجم الوسيط " أسرى بفلان : جعله يسير في الليل " - ص ٤٢٨ ، والمراد هنا بأسرى
بلحن : أي أرسله ليلاً .

(٤) من قصيدة " أم كلثوم " - مج النيل - ص ٥٠٥ ، ٥٠٦ .

أَجْمَعُ مِنْ أَرْقَامِهِ فَيَصْرُخُ

وَيَمْلَأُ الدُّنْيَا رَنِينًا وَصَخْبًا

وَرَجْعَهُ يَفْتَحُ بَابَ بَيْتِهَا

وَبِالرُّؤْيِ الْمَجْنَحَةِ ... يَقْتَحِرُ الْأَسْبَابُ

يَصْبُ فِي مَسْمَعِهَا صَوْتِي ... أَنَا^(١)

وَيَبْدِي رَأْيَهُ فِي " الصَّارُوخِ " قَائِلًا :

.... ذَرَّ فِي الْأَرْضِ ثَوْرَةً مِنْ جَحِيمٍ

يَغْمِرُ النَّاسَ وَالْحَيَاةَ بِهَوَلٍ

يَنْشُرُ الذَّعْرَ إِنْ تَهَادَى رُخَاءً

يَسْتَرَامِي بِسَطْحِهَا أَنْهَارًا

ثَانِرٍ يَمْلَأُ الْمَدَى ، جَبَارًا

وَمَتَى انْقَضَ يَرْسِلُ الْإِعْصَارَا

وَيَبِيدُ الْأَحْيَاءَ فِي الزَّرْعِ وَالنَّسْلِ وَيَمْضِي يَدُكُكَ الْأَمْصَارَا

وَهُوَ مَا زَادَ عَنْ سِيَاطِ عَذَابٍ فِي أَكْفٍ لِحَمْلِهِ تَتَبَارَى^(٢)

• • •

وفي شيء من شعر الزمخشري ، تغنى القصيدة بأكثر من صورة مفردة متعددة الصفات ، فترى ماثلاً أمامك مقطوفات متوالية اختص كل منها بأوصاف مجمعة ، وليس في مقدورك أن تعتها لوحة - من تعدد موصوفاتها - إذ هي أشات مفرقة لا ترابط بينها يخلق تكاملاً كما ينبغي لمجموع الموصوفات في اللوحة . انظر قول الزمخشري من قصيدته " عروبة وإسلام " :

عَرُوبَتُنَا تَنَادِي لِلرُّشَادِ وَتَدْعُو الظَّالِمِينَ إِلَى الْوُدَادِ

وَفِي دَرْبِ الْكِفَاحِ تَمَدَّ ظِلًا يَلْمُ السَّانِرِينَ إِلَى الْجِهَادِ

وَرَايَتُهُمْ تَرْفَرُ بِالتَّخَاخِي وَتَرْوِي بِالْمَحَبَةِ كُلَّ صَادِي

وَتَنْشُرُ دَعْوَةَ الْإِسْلَامِ نُورًا لِيُبْهَرَ بِالسَّنَا مَقْلَ الْأَعَادِي

تَضْمَهُمُ الْمَتَاهَةُ فِي مَدَاهَا وَتَقْدِفُهُمُ الْأَنْيَابُ الْعَوَادِي

(١) من قصيدة " العاذل الأخرس " - حبيبي على القمر - ص ٩٣ .

(٢) من قصيدة " الصواريخ " - ألحان مغزب - ص ١٥٤ .

إذا ما الصبح طالعهـم تعاموا فلّفهم التعامي في السواد
فصوت الحق زمجر في دمانا لنقتحم المسالك خلف حادي
يخلق ركبه في كل أفق سما فوق المقاصد بالسداد^(١)

فالأبيات مجموعة من الصور المفردة متعددة الصفات ، إذ يمثل كل بيتين - أو نحواً من ذلك - صورة منها ، فهناك صورة للعروبة ، ثم صورة لراية المجاهدين ، وأخرى للأعادي ، ورابعة للحق وهكذا ، وهي جميعاً ترتبط بوحدة عضوية تحققت من تمهيد كل صورة لما تليها بلفظة ، كتمهيد صورة العروبة لصورة المجاهدين بلفظة " الجهاد " ، لكنها تفتقر إلى وحدة الفكرة أو الموضوع المراد رسمه ، لذا لا نستطيع اعتبارها لوحة .

• • •

صيغ الصورة

المفردة المتعددة

الصفات

والصورة المفردة متعددة الصفات وهي تتنقل في نماذج متنوعة من الموصوفات ، تنقلب في أثواب شتى من الصيغ والأساليب ، ربما كانت اختياراً واعياً من الشاعر ، وربما كانت سياقاً عفويّاً حددت مساره العواطف وما يترتب عليها من تلقائية في التعبير .

وقد وضع لي من خلال استعراض المادة الشعرية أن الزمخشري أودع هذا النمط التصويري في خمس صيغ ، تشترك أربع منها في سمة واحدة . هي وجود فاصل لفظي بين كل صفة وأخرى ، في حين تستقل الخامسة عنها لانعدام هذا الفاصل بين صفات الموصوف فيها .

وقد بدا تكرار الأوصاف تباعاً دون فواصل - وهو الصيغة الأخيرة - غالباً على غيره ، ويشهد لغلبته أن جميع ما قدّمت من أمثلة هذا النوع خاضع لنظامه وصياغته ، فكل صورة منها تجتهد في رسم الموصوف بما تقدر له من الصفات المتلاحقة دون أن تصنع حواجز بين الصفة وأختها للتذكير بالموصوف مرة أخرى ، وكل صفة تبادر بالحضور دون أدنى مقدّمات ، وربما اكتفى الزمخشري في رسمها بذكر الموصوف ابتداءً ، وقد لا يفعل ، مكتفياً بتسميته في عنوان القصيدة أو في الإشارة الصغيرة التي

تسبق بعض قصائده . وإليك هذا المثال لتضح لك به الرؤية أكثر :

وما علينا فقد بلغنا مَنانا	وملأنا سمع الدنى أَلحانا
والتقينَا والبدرُ يرنو إلينا	وبأفوافِ نوره قد طوانا
وعيونُ الديجور تتلو علينا	صفحةً تحملُ الفتونَ بياناً
كل سطرٍ بالنور يسكبُ شداً	ماله غيرُ صمتنا أذانا
وعلى وقعها عبرنا الليالي	وعلى رجعها نقلنا خطانا ^(١)

فالوصوف هاهنا وشت به " نا " المتكلمين الدالة على الشاعر ومحبوبته ، ومع أنه صحب الصفات على مدى الأبيات ، إلا أنه لم ينتظم في ذلك ، ولم يشكّل حاجزاً بين الواحدة والأخرى .

أما الصيغة المقابلة لهذه الصيغة ، والتي تقرّ الحواجز ، فتأتي في مرتبة ثانية ، وهي تعتمد على أربع طرائق ، تعمل على تكرار الموصوف بين الصفات التي تخدمه في ثلاث منها ، بينما تستخدم فاصلاً جديداً يخرج عنه في الرابعة .

وتذهب أولى تلك الطرائق إلى تكرار الموصوف " الاسم " بلفظه وبأي صيغة ورد ، مرفوعاً أو منصوباً ، مجرداً أو مضافاً أو غير ذلك ، مما يوحي بأن الشاعر يمعن في التنبيه عليه ويرغب في استحضاره ، نحو رغبته في استحضار فجر العيد في قوله :

فجر عيدٍ مكمل بالسعود	غمر الكون بالضياء الفريد
فجر عيدٍ به الترانيم تسري	والأمانى تندى بعطر الورد
فجر عيدٍ به التسابيح تشدو	والصدى العذب ساحر التفريد
فجر عيدٍ به النفوس تنادي	رب ليبيك يا إله الوجود ^(٢)

أو تنبيهه على استعذاب " صوت المذيع " قاتلاً :

صوتٌ من السحر في المذيع أشجانا	سرى به البرق في الأفاق أزمانا
صوتٌ ندى ولكن من تماوجه	يسبي الجامع جذاباً وقتانا

(١) من قصيدة " صدفة " - مج الخضراء - ص ٧٣٩ .

(٢) من قصيدة " موكب الحجيج " - مج النيل - ص ١٠٠ .

صوتٌ أرق من الانغام عاطرةً جاز الفضاء لنا رجعاً وألحانا
صوتٌ سمعناه للأمجاد راويةً ولم يزل في مجال الفخر مرثانا^(١)
أو انصهاره في عيني محبوبته في قصيدته "عينك" :
عيناك ملء الفضاء الرحب نورهما ومنهما في فؤادي وقد نيران
عيناك ألهبنا في الصدر عاطفةً تفجرت في دمي إعصار بركان
عيناك بالفتنة العذراء غلفتنا وزادها السحر إغراءً بأجفان
عيناك عيناك ما أحلى فتونهما لأنه والهوى إلهام أوزاني^(٢)

وقد يكرر الشاعر موصوفه ، لكنه يكرره ضميراً ، وهي طريقة أخرى يعتمد عليها في التصوير ولها عنده حظوة أكبر من سابقتها ، يعينها في ذلك تنوع مادتها بين الخطاب والتكلم ، والاتصال والانفصال ، والواحد والجمع ، فيستخدم حيناً ضمير المتكلم " أنا " موصوفاً يفصل بين صفاته ويقدم لكل واحدة منها ، كقوله :

أنا من هام فاستباح التشكي والهوى جاحمٌ فأين المفرُ
أنا من ذل في هواك وحسبي أنه ليس في المذلة وزرُ
أنا من أرسل المدامع شعراً وكفاني أن التوبة هجرُ
أنا من ذاب من أساك التيامعاً والتيامع الأسى سعي وجمرُ^(٣)

كما يكرر (كاف الخطاب) في بعض شعره ، على نحو ما فعل في قصيدته " على باب الهوى " :

أريدك كالسنا يعطي حياة بصمتٍ لا يضارعه المقالُ
أريدك كالنسيم متى تاني وأسرى طاب بالعطر النوالُ
أريدك جدولاً ينساب عذباً وترقص من ترقرقه الظلالُ
أريدك في شفاف النفس وقدأ ولكن الزناد له ذبالُ^(٤)

(١) مع النيل - ص ١٦٢ .

(٢) أصداء الراية - ص ٦٠ .

(٣) من قصيدة " تغريدة " - مع النيل - ص ٧٧ .

(٤) مع الخضراء - ص ٥٠٩ . وانظر أمثلة أخرى للضمائر مثل " هو " : (أصداء الراية) -

ص ١٧٦ - " أنت " : (مع النيل) - ص ١٣٩ ، ١٤٨ ، ومواضع أخرى .

وفي طريقة ثالثة ، يتكرر الموصوف لكنه مجرور بحرف الجر ، ويغلب أن يكون ضميراً متصلاً ، كتكراره مع حرف الجر " في " في قول الزمخشري :

فيك أعطاف بانة فيك إرهاف سمهري^(١)
فيك إغراء فاتن بافانين جـوذري^(٢)

ومثله تكرر " ها " الغائبة مع حرف الجر " الياء " :

بها المكاء يشدو والقماري ترجع ما يهز السامعينا
بها الأزهار تنشر من شذاها أريجاً يملأ الدنيا فتونا
بها الأنسام تخفق راقصات تداعب في ملاعبها الفصونا
بها الأرواح تخطر عابرات وقد قامت لدى الفردوس عينا^(٣)

• • •

أما الفاصل الذي يتخذه الشاعر بعيداً عن الموصوف ، فهو الفصل بأداة الصورة ، وليس يظهر من أدوات التصوير ووسائله إلا ما اتصل بالتشبيه إذ إن له أدوات ظاهرة للعيان والنطق كالكَاف وكان ومثل وغيرها مما هو معروف من ذلك . ومما وُجد في شعر الزمخشري ، كانت رابع وسائل الفصل بين صفات الموصوف في الصورة المفردة ، تكرر أسلوب التشبيه بالأداة نفسها أو بغيرها من أدواته .
جاء في قصيدة " صوت ورقاء " :

صوت ورقاء في الضفاف ، على النيل ، ندي التفريد والأصداء
كعبير الأزهار في الروضة الغناء يسري مغلفاً بالضياء
كالندى ، كالظلال ، كالأمل الباسم ، كالفجر راقص اللاء^(٤)

-
- (١) السمهري : الرمح الصليب العود . (المعجم الوسيط ، مادة " سَمَهَر ") .
(٢) من قصيدة " همسات ٣ " - مج النيل - ص ١١٠ . والجوذري : ولد البقرة الوحشية . (انظر المعجم الوسيط ، مادة " جـوذر ") .
(٣) من قصيدة " عين العزيزية " - مج النيل - ص ١٩٠ .
(٤) ألحان مغرب - ص ١٣٢ .

ومن قصيدة " رجاء " :

حتى سَمَتَ أَوْجَ المعَا	لي وارتَقَتْ اسمى ذُرَاهَا
كالشمس تبدو هَالَةً	وتعود تبهر من رَاهَا
كالطير يرقص في المرو	ج ووكرها أقصى مداها
كالغيث يبدأ بالردَا	ذه فيضه الهامي تلاها ^(١)

أنفاس قوية للشابي في قصيدته " صلوات في هيكَل الحب " تجدها تفوح من هاتين المقطوعتين اللتين استلهمتا منهجه في التشبيهات المتتابعة ، واختارتا أدواته " الكاف " لتكرر بعينها في هذه التشبيهات التي انتظمت لتصور أمراً واحداً هو " صوت الورقاء " في الأول ، والممدوح في الثانية . وهما بهذا الاستلهام يمثلان أحد شقي الفصل بأداة التشبيه ، في حين تتباين الأدوات الفاصلة في شقه الثاني ، فتتحول الأداة إلى أخرى دون أن يخلَّ تحوُّلها بالتتابع بين الصفات أو بتبعيتها للموصوف ، من مثل قول الزمخشري :

فمن مسراته تندى مرابعنا	بطلعةٍ منه ضوتٌ في مغانينا
غراء كالشمس إلا أن ساطعها	بموكب البشر إن لاحت تحيينا
كانها إثمٌ في عين فاتنةٍ	بل إنها بلسمٌ للروح يشفينا ^(٢)

إذ استبدلت " كَان " بالكاف .

• • •

(١) مج النيل - ص ٧١ .

(٢) من قصيدة " موكب الأعياد " - مج النيل - ص ١٨٦ .

ثانياً : اللوحات :

تتداخل هذه الصور مع اللون السابق لاشتراكهما في التأثير بطول النفس الشعري للزمخشري ، وهي تستقي طاقاتها في تبليغ الرسالة الشعرية إلى المتلقي من كثرة موصوفاتها ، مضارعةً بذلك الصورة المفردة التي تعدد في صفات موصوفها الوحيد ، إذ تفتح الصورتان من هذا التنقل بين العناصر تنوعاً يزيد المتلقي صلةً بالأشياء وإحاطة بخصائصها في عالم من يقرأ له من الشعراء ، ويُحقق له بذلك الإمتاع والتلذذ ، إضافة إلى أنه يشبع ما يتوارد على ذهنه من الصور بعنصر المفاجأة والدهشة من تجدد المشاهد التي تمر بخبرته . فحين يقول الزمخشري :

يا بساط الرمل في أكره بيد	ومجالي الحب في أرض الجدود
يا براري كَتَبَ السحرُ بها	آيةَ الفتنة في وجه الصعيد
يا جبلاً أتلتعت أعناقها	ليباري الحسنُ فيها كل جيد
يا خضماً لالأواذي به	ألسنٌ بين سهول ونجود
يا جواري نافس اليم بها	شاطئاً طافت به أسراب غيد
يتمايسن على أسيافه	في دلال يتلهى بالقدود ^(١)

فإنه يصل المتلقي بجملة من مظاهر الطبيعة حوله ، إذ يأخذه إلى بساط الرمال في بيد بلاده الحبيبة ، ويؤنسه من وحشة اليد بحياة البراري الساحرة ، ثم يفاجئه بالصعود إلى الجبال الشاهقة ومنها يهبط به إلى البحر وألسته الممتدة بين السهول والهضاب ، ويمدّ بصره إلى جوار تخمر فيه تنافس في تمايلها ذوات الدلال ، وكلّ تلك المظاهر - باستثناء الخضم والسفن - موصوفات لا تماس ولا تلتقي ، لكن بينها حساً قوياً يربطها ، وليس ذلك إلا أنّ هذه الصور خطوطاً في لوحة الوطن الكبير ، وطن الشاعر . ومثل هذه المفاجئة في العلاقات بين الصور ، والإمتاع في اكتشافها يتاح في رباعية بعنوان " الحمراء " ، يقول فيها :

(١) من قصيدة " إلى الحمراء " - مج الخضراء - ص ٦٠٠ . والشاعر يقي جواب الطلب في هذه النداءات معلقاً وينطلق إلى نداء " عيون الليل " مقدّماً جواباً للطلب في هذا النداء .

يا ضفافَ الحمراءِ أغلى الأغاني همساتُ الجمالِ في الشُّطآنِ
والنسيمُ العليلُ يبسطُ ظلاً باسمِ الفَيءِ ، عاطرَ الأفنانِ
والبشاشاتُ راقصاتُ المراني في ابتساماتِ صبيةٍ وحسانِ
كلها للحياةِ والحبِّ تشدو والصدى رجفه بسمعِ الزمانِ^(١)

إن الأبيات - بعيداً عن العنوان - تحمل أجواءً بحرية ينتقل إليها القارئ بمجرد تلقيه لها ، وهي لا تصف بحراً ، كما لا تذكر من أجزائه إلا الشطآن ذكراً عابراً ، وما جاء بعد ذلك هو مجموعة موصوفات ذات استقلال وتفرّد عن البحر ، منها النسيم العليل العبق بعطر الأغصان ، ومنها " البشاشات ! " التي انعكست للشاعر في ابتسامات الصبية والحسان ، ثم وصف جامع للعناصر الثلاثة الشادية للحب والحياة ، ويتبعه وصف لصدى ذلك الإنشاد ، وليس من عجب في وجود هذا الانطباع من مثل هذه العناصر ، فتمت ما أسبغه عليها ، إذ أن ذكر " الشطآن " في مستهل الأبيات كان خطأً أوّل في اللوحة شكّل خلفية نثر عليها الشاعر سائر الأجزاء والأبعاد التي عملت من بعده على إكمال ما تبقى من خطوط بصورة آلية في ذهن المتلقي نفسه ، حيث كان أخذه ابتداءً إلى مجال اللوحة (البحر) ، انطلاقةً يركّب منها ما توارد عليه من عناصر في ذلك المجال ، وكانت بالتالي كل صورة من الصور خطأً أضاف للوحة جانباً من الحياة ، وإن ظلت تتسم بقدر كبير من المرونة يجعلها قابلة للنمو بعيداً عن مركز هذه اللوحة ، فتدخل في نطاق تصوير زريع أو عيد أو مهرجان على سبيل المثال ، شريطة أن يتبدّل الخط الأول في تلك اللوحات .

• • •

اللوحات بين

التامى واللاحتمى ومهارة اللوحة في أداء رسالتها تتفاوت من لوحة لأخرى ، فهي تنجح في تملك القارئ على مدى زمني بعيد بقدر ما تتمتع به من تنامٍ في صورها الجزئية ، وهو أمر تفرّق فيه اللوحات ، فيبدو حاضراً في بعضها في حين يغيب في بعضها الآخر .

ومسألة النظر في ثناء الصورة من اللوحة واتساع أفقها بما يليها من صور مسألة تتخذ عدة مناح ، فقد ينظر إليها باعتبار حيوية تلك الصور وامتداد الحديث فيها لأكثر من لقطة عابرة بحيث تجذب المتلقي إلى أقصى ما يمكن من المتابعة والتشوق ، ويمكن على أساس هذه الحيوية اعتبار أبيات الزمخشري الآتية لوحة تتنامى فيها الصور ويتسع من خلالها الحدث الذي يبرز جزءاً فجزءاً بتفرقه في جملة الصور التي تنظمها اللوحة . يقول :

من روى العيد باقةً من ورودٍ	تنشر العطرَ بسمَةً في وجودٍ
أقبلتُ والصبحُ يرقصُ بالأفرا	ح ، والكونُ ساحرُ التفريدِ
التنهاني به قطوفَ دوانٍ	باسماتٍ ما بين نايٍ وعودٍ
والأهازيجُ من نياطِ قلوبٍ	ذائباتِ الحباتِ في التريدِ
وكفوسُ المنى تفيضُ سَلافاً	صبها الصفوُ من بشاشةِ عيدٍ
وعلى نخبها يصفقُ بشرٌ	قد ترامى إيناسُهُ في الكبودِ ^(١)

تبدو مظاهر العيد وبهجته جليةً في اللوحة السابقة التي بنيت على رسم باقة الورد بعطرها الزاكي ، ومقدم الصباح مفعماً بالأفراح ، ومشاركة الكون المغرد ، وعلى تقديم صور للتنهاني المجلجلة بين الناي والعود ، والأهازيج الصادرة عن صدقٍ في المشاعر وكذلك المنى التي فاضت من صفو النفوس ببشاشة العيد ، والبشر الذي آنس الكبود ، وهي جميعاً أحداث جزئية تصوّر حدثاً أكبر هو " العيد " ، والشاعر لا يتعجل في رسم هذه الأحداث بل تراه يضيف على كل منها حياةً وحركةً ويشبعك بصفته التي وصفه بها دون أن يؤدي به هذا التفصيل إلى إبعاد الشقة بينها أو تفكيك حلقة وصلها .

وحين يصوّر الشاعر موقفاً من الذكريات يجمعه ومحبوته ، ويستعين في تصويره بموالاتة عدد من الموصوفات التي شاركنه لحظات اللقاء كالبدن والأغصان والغمامات والسكون والمقادير ، يقدم أنموذجاً آخر لامتداد خطوط اللوحة ، إذ هو يوسّع في

صفاتها وملؤها بالحياة والشخوص مع حرصه على إبقائها في أجواء الموقف العاطفي الذي يذكره :

يوم كنّا بين السلامة والريان نشدو بالهمس والنظرات
وخطى البدر في كهوف من الليل تمدّ الضياء في الرجات
وحفيف الأغصان بين الشجيرات يعيدُ الصدى من الهمسات
والغمامات حولنا تسكبُ الطل فتندى الشفاه بالقطرات
والحنين الذي نُدير به النجوى يروى الشاعر الظلمات
والسكون المخمور يغفو على الصخر وفي جفنه الرؤى الحالمات
والمقادير من وراء المسافات تبث الصروف في الطرقات^(١)

• • •

وفي مقابل التعدد في التفصيلات الذي ينتج عنه غر اللوحة ، يكون افتقار لوحة أخرى إليه وميلها إلى الاقتضاب والإلماح في تناول العناصر الموصوفة معلماً لجمود الصورة ومكونها في مكانها ، فهي رغم ما تحشده من مشاهد - قد تفوق عدداً ما في سابقتها - لا تعمل على تحريك المشهد أو بث الحياة فيه ، وأداؤها في هذه الحالة أشبه بأداء الصورة الفوتوغرافية التي لا تتقدم كثيراً في إحيائها بعد البادرة الأولى المترجمة عنها . استمع إلى قول الزمخشري :

.... والشعاع الضحوك يُلثمه الور د ، فينسب عطره في النجود
في سفوح الجبال ، في القمم السماء ، في أقرب الربى ، والبعيد
في الرياض الغناء ، في همسة الأنسام ، في البحر ، والفضاء المديد^(٢)
وكذلك قوله :

.... فاليمين التي بسطت أنارت بمواثيقها دروب لقائك
فوق هام السحاب ، في مسبح النور ، وبين الدارات والأفلاك

(١) من قصيدة " الربيع العائد " - مج الخضراء - ص ٤٨٣ .

(٢) من قصيدة " الرؤى " - مج النيل - ص ٣٧٩ .

في ضمير السكون ، في هداة الصمت ، وفي راد بارق ضحك

(١)

في شفاف الظلام ، في فلق الصبح ، وفي البحر ، في مسارب الأسماك

في صرير الأقلام ، في رزم الأوراق ، عبر التيار في الأسلاك (٢)

فالشوكتان السابقتان تتقلان بين كم من العناصر ذوات الارتباطات الخلية والتي تعطي مفاهيم ظروف المكان المحسوسة والمعنوية ، وتتعلق كل لوحة منهما في تتبع هذه العناصر من نقطة بدء ترسم لها صورة مرتبطة بوصفها المكاني ، كصورة العطر المنساب في النجود واليمين التي أنارت دروب اللقاء ، ثم تقدم هذه الصورة من بعد طائفة من المشاهد التي تشكل بدائل عن المشهد الأول ، ولا يمنحها كل مشهد منها أكثر من بعد تصويري واحد منفصل عن سائر الأبعاد الأخرى ، بحيث لا يحدث معها ثم أو تكاملاً ، وبالتالي فإنه لا يترك في النفس أكثر مما تركه الصورة الفوتوغرافية حين تعرض منظرًا لسفوح الجبال ، أو القمم السماء ، أو الرياض الغناء ، أو البحر ، أو هام السحاب ، أو مسيح النور ، أو هداة الصمت ... الخ

ويغلب في نماذج هذا الجانب اللامتامي من شعر الزمخشري ، اختلاطه بصور متنامية ، فلا تكاد تصفو لوحة له دون أن تضم تحت جناحها شواهد للجانب الآخر ، في الوقت الذي قد يحدث فيه العكس ، فتجرد لوحة بأكملها لصورها المتنامية . هاهو نموذج آخر يريك اجتماع هذين اللونين في لوحة جاءت صورها الجزئية متقلبة بينهما دون انفصال أو تفكك في عرى وحدتها . يقول الشاعر في تهنية بزفاف :

الرؤى الحالمات في راقص الحفل تغني بمعزف مخمور
للصبا ، للجمال ، للحب ، للفتنة لفت مطارف الديجور
لابتسام الآمال يحتضن الأيام بالسعد في شقوق الحبور

(١) يخرج هذا البيت عن هذا النوع .

(٢) من قصيدة " أين ألكاك " - مج الحضراء - ص ٦٥١ .

للعرس التي يمس بها التيه ، فتختال كانبثاق البكور^(١)

فالبيت الثاني من هذه المقطوعة لا يعطي من التصوير أكثر من لقطات سريعة ومناظر ساكنة ، باستثناء صورة يمتد تعبيرها عن الفتنة لا تتسم بالسمة المحلية أو المكانية التي ظهرت في سابقتها ، وهي - مع ذلك - لم تتمكن من النماء وتجاوز ضيق مساحة تأثيرها ، الأمر الذي أعاقها عن اللحاق بأخواتها في المقطوعة ذاتها واللائي قدمن تفصيلاً يوسع أفق التخيل والتصور .

• • •

وليست طواعية شعر الزمخشري للتصنيف وفق قانون التقسيم السابق مانعاً في طواعيته لقانون أو قاعدة أخرى ، فقد يتخذ تنامي اللوحة منحى آخر يتم بموجبه التفتيش عن هذا الجانب الفني ، وهو في ضوئه عرضة لتغير بعض المفاهيم حول شيء من الصور التي نالها التحليل قبل قليل ، والتي تقصر - في هذا المفهوم الجديد - دون كسب مزية النمو والتسلسل ، إذ لا يبقى التعويل هاهنا على ما في الصورة من حيوية للحدث وامتداد ، إنما يُعزف للوحة بهذه الخاصية مما يكون بين صورها الجزئية من مراعاة للترتيب والتسلسل الذي ينشأ عادة من استيحاء أسلوب الحكاية والقصص ، وتتفي عنها بالتالي حين لا يكون بين تلك الأجزاء موضع لهذا التلاحم القصصي ، والأمر أكثر وضوحاً من خلال النماذج .

فمن قصيدة " ليتني في الغاب " عبّر طاهر زمخشري عن أحلامه بعالم الغاب الفطري قائلاً :

وحوالينا ربيع مورق	يسكب العطر ويزهو بالبروق
وصفير الريح ناي رجعه	يقرع الأسماع في الصمت العميق
فإذا ما غرد الطير به	دبت النشوة في الوادي السحيق
وإذا ما رقص الغصن له	نثر الأزهار في كل طريق

(١) من قصيدة " باقة " - ألحان مغرب - ص ١٠٠ ، وانظر مثال آخر في قصيدة " في الغاب " -

وإذا ما أنصت الوحش له
وأنا الناهل من غبطتهم
أقطف الزهر من الغصن وقد
فإذا ما الفجر حيا انبعثت
وإذا ما الليل دجى نشرت
عالي نبغ هواميه الندى
والشذا والنور فياض الدفوق^(١)
راح يلهو في كهوف وشقوق
في مجاليهم صبحي وغبوقي
لفني منه بتحنان المشوق
حولي النسمة تندى بالعبيق
حولي الأنجم وضاء البريق

إن حلم الشاعر بربيع الغابة المورق يسري في كل المظاهر المحيطة به ، فاختصار الأوراق الرامز لاستمرار طاقات الحياة^(٢) منعكس على ما تبعه من الصور ، وهو يتدرج في وضع بصماته عليها فيتخذ لذلك الوسيلة التي تبلغه غايته ، وأول ما يتوسل به منها صفير الريح الذي تألفت فيه الحياة والبهجة فغداً نايًا ، لصوته العذب تأثير ساحر على الغابة برمتها ، « حيث يصل تأثيره على الطير المغرد ، ويرقص لوقعه الغصن نائراً الأزهار على الطرق ، أما الوحوش فيدب فيها لهو ونشاط لا تلبث معه أن تمرح في كهوفها وشقوقها »^(٣) ، وفي غمرة الطرب يجد الشاعر نفسه مشدوداً إليهم يشاركهم براءة العيش ونشوة الفرح فيتبادل مشاعر الحب والحنان مع الزهر في الغصون ، والفجر الذي تبعث فيه النسمة المعطرة ، والليل الذي نشرت أنجمه بريقاً وضاءً ، ويجد عالمه " الأمية " مثلاً له في الندى والشذا والنور المتدفق .

إن الأبيات تحكي هذا الحلم في تسلسل أخاذ ، واللوحات التي قدّمها خطوطاً متوالية رتبت عناصرها وفق التأثير والتأثر ، فتابع قُدماً نحو قمة الهرم الذي بلغه الشاعر مع آخر خط فيها ، ذلك الذي يلور العالم المأمول .

والمدفق الحيوي المتسلسل في اللوحات تفيض به لوحة الزمخشري في قصيدته " شراع الذكريات " ، وهي ترسم ذكريات طفولية بديعة في يوم مطير ، فتأخذك إلى

(١) مج النيل - ص ١٤٤ .

(٢) مظاهر في شعر طاهر زمخشري - ص ٣٥ .

(٣) السابق - ص ٣٦ .

هناك حيث زخات المطر تداعب براءة الطفل الذي جلجل بالضحكات متجاهلاً كل معاني الخوف والخطر ، يرقب أسراب الأحياء ، ويلتقط بقطته تلك العيون العالقة من خلف الشرفات بسحر المطر الصاحب في الخارج ، فإذا ما غزا الضياء أكوام السحاب وعاد للحياة فيؤها ودفؤها لم يبق من هذه المظاهرة الفلكية إلا ذكرياتها . كل ذلك يرسمه الشاعر في لوحة طويلة قد تعددت خطوطها في محاولة منه لرصد تأثير المطر على كل ما يراه من مظاهر :

ذكرتني أيام نفرح بالفيث ، ونعدُّ في السيل بالوثباتِ
والحواري بنا توصوص كالنجم بليلى ينوء بالظلماتِ
والجدار الذي يريد سقوطاً راح يعطي الإنذار بالقطقاتِ
نحن من تحته نجلجل بالضحك ونثني الأعناق باللفتاتِ
ونباح الكلاب يخترق الأذن بصوتٍ ممزق البجاتِ
وقطيع الأغنام يلذعها البرد فترجو المعين بالغمغاتِ
والرذاذ الملتباع من صخب الريح يدق الأبواب والعتباتِ
والعيون التي تحاذر أن تلقاه خلف النوافذ المقفلاتِ
والظلام الرهيب يلتحف الصمت ، ويرخي ستانراً دكاناتِ
وعلى الدرب هوة تنشر الذعر بما حولها من العثراتِ
واللحاظ التي تخطفها البرق تضيء الطريق بالومضاتِ
وعلى نورها نسير زرافاتٍ ، نباري الرعود بالقهقهاتِ
والسحاب الذي تكامل عبر الأفق خلى السبيل للنيراتِ
فأضاءت بنورها معبر الجون وقد ماس بالخطى الخضراتِ
وانبرى يوصل^(١) السرى في جيوبٍ وشقوقٍ مضيئة الفتحاتِ
وعيون النجوم تومض فيها تحت سجع الظلام بالعرشاتِ
وعلى ضوئها نعيد الذي نحفظ عن حينا على السروات^(٢)

(١) يوصل : خطأ لغوي أو طباعي . والصحيح : يُفدّ أو يواصل .

(٢) مع الخضراء - ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

وصورة الفكلى وطفلها الرضيع وأحوال البؤس والشقاء التي تحاصرهما ، لوحة أخرى يعبؤها الزمخشري في مجموعة عناصر بالسة تلتحم بينها في بناء قصصي يحكي قصة كل ثكلى مزقتها الاضطهاد والإملاق :

فوق الدروب ، وفي الصحاري ، في مغارات السفوح
ثكلسى يمزقها الخاض ، ولا تنن ولا تبوخ
ويكفها طفل رضيع ، والثدي بها قروح
يبفي الغذاء ولا غذاء سوى نفايات الجروح
وأمامها الصبيان ضمت من هياكلهم ضروح
أغوارها شعل اللهب ونفث هاجرة تنوخ^(١)

. . .

إن الأسلوب القصصي وما يشيعه في اللوحة من ترتيب في الأحداث والتصورات هو إكسبر النماء فيها ، ومتى خلت اللوحة من لسانه سارت خطوطها في تعادل لا يسمح بالصعود رأسياً في رسم التجربة ، بل تظل عناصرها في مستوى أفقي واحد ، وهو بالتأكيد أمر لا يحول دون نجاح الصورة في التعبير عن الشاعر ، لكنه لا يبلغ في شد انتباه المتلقي والاستحواذ على حواسه مبلغ تلك المتنامية ، فالسكنات الخاطفة بين كل صورة وأخرى في اللوحة تمنحه متفناً قد ينصرف من خلاله عن متابعة التجربة أو معاشتها بصدق . وها هو الزمخشري يبث تلك الوقفات في قصيدته " سؤال " :

قال لي : والورود تسبح في النهر ، وسرب الطيور يمشي اختيالاً
وشعاع الأصيل يسترق الخطو ويلقي على الضفاف جللاً
وشراع الأحلام في معبر الأيام مجدافه يبث الجمالاً
وذراع الدجى على الضفة الأخرى يوازي بين الغيوم الهلالاً
ويميني تلهو بخصلة شعر بسطت فوق وجنتيه ظلالاً

(١) من قصيدة " من الحيام " - ديوان " من الحيام " - ص ٥٦ ، وقد جاء في الديوان " أغواره " وهو خطأ ربما كان طباعياً والصحيح ما أثبت .

انظر مزيداً من اللوحات المتنامية بهذا الأسلوب : مج النيل - ص ٣٥٩ - ص ٣٨٤ - ص ٤٤٠ .

وعلى ثغره المورود^(١) أطياف تعاطي الحديث خمراً حلالاً

هل شربت الخمر ؟! قلت : بطرف صاغ من سحره الفتون خيالاً^(٢)

مجمل ما ورد في هذه اللوحة من عناصر ، هي موصوفات متفرقة لم يجمعها إلا حضورها في ذهن الشاعر - إذ يصعب حضورها مجتمعة في عينه - ، ورغم أنه عمل على إيجاد صلات بين بعضها كالصلة بين سرعة خطي الأصيل وزحف الظلام ، إلا أن اللوحة بأكملها لم تقم على تسلسل بين أجزائها ، وبقيت هذه الأجزاء معبرة عن لحظة عاطفية واحدة دون التزام بترتيب مفروض فيما بينها .

وهذا مثال آخر قدّمته أبيات للشاعر يخاطب بها النيل فيقول :

ويك يا نيل قد سموت فخارا	من حباك الجمال بالسد غارا
وعلى موجك البشاشة تزهو	يترامى بها السنا معطارا
والشذا يغمر الرابع أنفا	سأ ، تعاطي بعطرها الأطيّارا
والنمير الذي بصفوك يشدو	لغذاب المنى غدا مزمارا
والدراري التي بأفكك أمسى	بالهوى فيك ومضها يتبارى ^(٣)

فهى - أيضاً - لوحة تفرقت في عناصر لا تنظم وفق ترتيب يسن ، بل تتوالى عفويّاً : موج نيل ثم شذا ثم ماء غير ثم دراري ، وتلتقي في مجال واحد هو تصوير النيل .

(١) المورود : الماء أو المنهل يورد ويُحضر إليه . والشاعر إنما قصد حُمرة ثغر المحبوبة ، فالصحيح إذن :

المورّد .

(٢) ألحان مغرب - ص ١١٤ .

(٣) من قصيدة " على الضفاف " - ألحان مغرب - ص ١٣٧ .

صور تقليدية وأخرى مبتكرة :

لا يستطيع الشاعر مهما تقدّمت خطواته في الإبداع الشعري أن يتحرر تماماً من جذوره الثقافية ، وهو - في الوقت نفسه - ليس مرهوناً لتلك الثقافة في جميع عطائه ، بل يراوح بين الأمرين فيميل حيناً إلى هذا وحيناً إلى ذاك . والزمخشري شاعر تتبدّى هذه المسلمة في شعره ، ومع صعوبة الجزم بنسب رقمية لها ، فإنه من المؤكد تفوق الجانب التقليدي على الابتكاري عنده ، ولذلك أسبابه ؛ فعلاوة على كونه أحد أعلام المزاوجة بين المحافظة والتجديد من شعراء المملكة ، وتزوّد من الثقافة العربية القديمة بما لم يكن لسواها من الثقافات ، كذلك كان الدور الأعظم في اتساع مساحة الصور التقليدية عائدًا إلى اتساع مساحة غرض " الغزل " الذي يُعد أقدر الأغراض على خدمة هذا النوع بطابعه المضي عليه من شاعر يقتفي في معظم تشبيهه خطى سواد الشعراء الأوائل في حديثهم عن المرأة وخطى مَنْ اقتفى بهم من شعراء العصر الحديث قبله ، فيصفها بما أثر عنهم من حسية ، جاعلاً همّه من أوصافها الشعر والقدر والثغر والنهد ، ويحلمُ بها آناً بيضاء مهفهفة ، وآناً سمراء مليحة ، ويُفرق آناً ثالثاً في الحسية حتى يقف على أعتاب مجون امريء القيس ، أما عنايته بما لها من جوانب معنوية فلا تذهب عنده إلى أبعد من النظر في دلالتها ورقتها وغنجها وخجلها وهي صفات ذات انعكاسات حسية بادية على الموصوفة ، ناهيك عن كونها أيضاً مطروقة من سبقه .

ولا يلتزم الشاعر منهجاً واحداً في حسيته التي تتبّع أوصاف الجسد ، بل ينتقل في ذلك من العفاف إلى الجرأة ومن التعريض إلى التصريح ، وبالعكس .

ففي قصيدة " شُعَل " ، يقف الزمخشري باستحياء على معالم فئاته ، فيقول :

طروباً في تماوجه	فؤاد خافق جاذل
يفنّي بالهوى نغمأ	يعطر رجفه الأمل
يناعي طيف فاتنة	شفيف ضيائها الحُل
يشيع السحر ميسمها	ويعطف عودها الخجل
ويغمّر دربها عبأ	قوام أهيف ثمل
كساه الحسن روثقه	وكسر جفنها الكحل

ويضحك وردٌ وجنتها وتلهو بالنُّهى المقل^(١)

وفي مرحلة تالية يحطم الشاعر أحد الحواجز فيُفصح عن فنته بتقديم صورة صريحة واحدة وسط حشد من الصور العفيفة^(٢).

وحين ينطلق إلى دائرة أرحب من التحرر في التعبير ، تجده يقف على مشارف الغزل الصريح الذي وضع امرؤ القيس أولى لبناته ، وأكمّله من بعده شعراء فيهم معاصرون من أمثال عمر بن أبي ريشة . وأقول يقف على مشارفه لأن الزمخشري في هذه المرحلة أيضاً لا يخلع عنه ثياب التعفف ، بل تحسُّ منه إقبالاً وإدباراً ، ويأخذك هنيهةً إلى تلك الصور ، ثم لا يلبث أن يصرفك عنها بمحديثٍ نقى يغلب فيه طقوس العفاف على غيرها^(٣).

• • •

صور تقليدية في وكما هو شأن سابقه ، يمتّ فن المديح بصلة قوية لهذا اللون التصويري ، ووضعه المديح في مرتبة ثانية مردوداً إلى ما بين الغرضين من فروق كمية في نتاج الزمخشري ترجّح كيفة الأول منهما ، أمّا من الناحية الفنية ، فالمديح أرجح كيفةً ، لصدوره غالباً عن غير عاطفة ، وطغيان التصنّع فيه على العفوية ، وإذا ما أحسّ الشاعر من نفسه انفعالاً حقيقياً بصفة الممدوح وسيرته وأفعاله ، وجد نفسه منساقاً إلى أنماط تقليدية من الصور أصبحت طبيعة الموضوع تستحضرها له في غير وعي منه ، فيجعل فيها الممدوح تاجاً ، وشمساً ، رايه أصيل ، وعزمه ماضي ، وسيفه مرهف الحد ، من مثل قوله في " تحية الملكين " :

في موكب اليمن والإقبال تاجان وفي سماء العلا والمجد شمسان
وموكباً إن تغنى هاتفاً جذاً رجع الصدى طرباً في الموكب الثاني

(١) مج النيل - ص ٤١٣ .

(٢) انظر لذلك مثلاً قصيدة " مناجاة " - مج النيل - ص ١٥٠ .

(٣) انظر لذلك مثلاً ما جاء في قصيدة " حلم " - مج النيل - ص ١٤٩ ، وقصيدة " منى النفس " -

مج النيل - ص ٣٢١ .

تلاقيا فإذا الدنيا مصفحة	وكل أفاقها تشدو بالحنان
.....
أصالة الرأي في عبد العزيز غدت	وثورة العزم في الفاروق سيان
كلاهما في سبيل العرب مرهقه	يثور متقدماً في هول بركان
ليستردا من الأيام عزتنا	ويبعدا سنة عن جفن وسنان ^(١)
وتبهره ثمره لسعي من يدح ، فتبدع قريحته في الإشادة بمجوده ، ومجده الذي بلغ	
الثريا ، وعراقة نسبه ، وهي جميعاً عناصر يقدم من خلالها الشاء في ثياب بالية كان	
الشاعر قادراً على تجنبها خاصة وأنه يمزجها بصور أخرى أكثر حياة وصدقاً وتعبيراً ،	
مما يدل على إمكانات أفضل في المديح . ها هو يقول :	
أفال الخير طالعه السعود	يرجع من محامده النشيد ؟
أمر انت كما تصدورك الاماني	سحائب أينما قصدت تجود ؟
فأين حللت أفراح تغني	ومزهرها إذا صدحت يجيد
بما تبني لشعبك من صروح	وتغلق من أياد أو تشيد
فأنت سعوده بل أنت فيه	منار من أشعته الجدود
يسير على سنائه إلى الثريا	وعزم مضانه أبداً جديد
.....
يريد الشاؤ يدركه بعيداً	وتخفق فوق فيلقه بنود
يريد كرامة الأجداد تعلقو	بهامات إذا رفعت تسود
يريد الأمس يبعث من جديد	وتنهض من مرابضها الأسود
يريد العرب صفاً أنت فيه	قوام والموجه والعميد
يريد بأن تدور له المزدى	وتفديك الجوارح والكبود
إلى أن يغمر الدنيا سلام	تصفق في مباهجه الحدود ^(٢)

(١) مج النيل - ص ١٩ ، ٢٠ .

(٢) من قصيدة " إرادة الشعب " - مج النيل - ص ١٩٢ .

وتبلغ إساءة الشاعر إلى جوانب إبداعه انتهاها حين يجاوز حدَّ اجتزار الصفات القديمة إلى محاكاة النص في صوره وموسيقاه ، إذ هو بذلك يلغي وجوده في القصيدة بإظهار وجود الشاعر السلف ، ومع أنه يُعمل هذا المسلك في بعض شعره الغزلي - على نحو ما سيرد إن شاء الله - إلا أنه لا يسيء للصورة - خاصة - وإبداع القصيدة - على نحو عام - كما يفعل بإجرائه في فن المديح ، ذلك أن فن الغزل يستمد وجوده مما لدى الشاعر من طاقات شعورية وعاطفية لا تقوم له قائمة بدونها ، وهذه الطاقات هي التي تفرض حضور الشاعر وتحافظ على أنفاسه في النص ، الأمر الذي لا يكون للمديح الذي تُشجُّ فيه العاطفة ويغيب مدادُه منها .

فهذه أبيات في مديح الملك فهد بن عبد العزيز - إبان إمارته - تحذو حذو بائية أبي تمام الجهيرة ، ومطلعها :

السيف أصدق أنباءً من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب^(١)
فتقول من بحر شعري مختلف :

وسناها في أسارير الأبي	شمسنا مطلعها في المغرب
بالحجى يفتك لا بالمخلب	الأمير الفهد في زأرتة
وسليل المجد وابن النجب	وأخو الفيصل بل ساعده
للربى ذات العطاء الطيب	وسفير الخير من أرض الهدى
في مداها صفحة بالقضب	ببلاد كتب النصر لنا
ما غزوا إلا بآيات النبي	بسيوف الله أجداد لنا
وأناروا من مدار الشهب	فتحوا كل فؤاد مغلق
لم يزل يشدو بدنيا العرب	وأشادوا كل صرح شامخ
عنه توثيق العرى بالنسي ^(٢)	من ترى يحفظه إن لم يدُد

(١) ديوان أبي تمام (الديوان الكامل) - شرح وتعليق : د. شاهين عطية - مراجعة الأب العلامة بولس

الموصلي - مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني - اللعازرية ، بيروت - ط ١ ١٣٨٧ هـ /

١٩٦٨ م - قافية حرف الباء - ص ١٤ .

(٢) من قصيدة " فهد في الخضراء " - مج الخضراء - ص ٢٢١ .

لم تبرز الصور في القصيدة السابقة من المحاكاة وإن خرج بعضها عن تلك في قصيدة أبي تمام ، فالطابع التقليدي العام الناشئ عن اتخاذ الروي نفسه وعن حرص الشاعر على استعادة المواد التصويرية ذاتها كالقضب والنجب والشهب والكتب وغيرها ، كل ذلك أوحى بأن الشاعر كان يكتب قصيدته وأبيات أبي تمام نصب عينيه ، وقضى بالتالي على كثير من مميزات صورها ووجهه .

• • •

والصورة التقليدية عند الزمخشري قد تتجنب الميدانين السابقين ، فتمتد في ميادين أخرى كالشكوى أو الشعر القومي أو السخرية أو عرض التجارب الشخصية للشاعر ، وهي في هذا الامتداد قد تستقل ببناء شعري منفرد تحمل فيه خصائص غرض معين ، كما قد تنمو في ظل أحد الأغراض السابقة محتفظة بطابع خاص لا تقبل معه النعت بأي منها مهما ضاقت مساحتها .

صور تقليدية في أغراض أخرى
فمن الشق الأول الذي تنفرد فيه الصورة ببناء شعري - وأعني بالبناء وحدة شعرية متصلة من الأبيات لا يفترض بها أن تغطي القصيدة بأكملها - هذه الأبيات المقطعة من قصيدة " إلى أولئك " وفيها يعرض الشاعر تجربة من تجارب الحياة مشبعة بالحكمة والتبني عبر سلسلة من الصور التقليدية البحتة قائلاً :

إن لي مجهراً يريني الخفايا	في تضاعيف زمرة أذعياء
من خؤون عاصيته الود صرفاً	فتواري يكيد لي في الخفاء
أو جهول أراه في يماري	وهو عشواء لا ترى أضواني
أو لنسيم فتحت منه عيوناً	ليرى الدرب فانبرى لعدائي
أو مداج يفتر عن مبسم الأفعى	وينقض جارحاً من وراني
أو دعوى حسبته موضع السوء	إذا بي أراه أصل شقائي
كلهم أرهفوا الحقود وراحوا	يتبارون في ادعاء الوفاء ^(١)

(١) مج النيل - ص ٣٧٥ . وانظر شواهد أخرى في " مخادع " - ص ٤٣٢ ، " طرير " -

ص ٥٥٣ ، " جحد " - ص ٥٥٤ .

فالشاعر يقدم خمس صور لمن اصطدم بهم في واقعه ، فبرينا أولاً صورة الخؤون الذي رد الإحسان بالجحود واللؤم والكيد من حيث كان يجدر به الشكر والاعتراف بالفضل ، وهي صورة تستلهم المأثور القائل : « اتق شر من أحسنت إليه » ، أو قول المتنبي :

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا^(١)

وفي الثانية ، يصور الشاعر جهولاً ممارياً ينتقص من قدره بلا دليل أو بصيرة ، والحسن التقليدي في هذه الصورة عائد إلى صورة العشواء التي استفذ الشعر القديم طاقاتها في مواضع الاستدلال على ضعف البصيرة . وهذا قول زهير بن أبي سلمى في معلقته الذائعة يتكل لذلك :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصبأ تمته . ومن تخطيء يُعمر فيهم^(٢)

وبعد الصورة السابقة ، يقدم أخرى للئيم^(٣) الذي أساء شكر الصنيع فبادر بالعدوان ، وهذه الصورة لا تفرق عن صورة الخؤون التي رسمها قبل لحظات فهما واحد وإن حاول الشاعر إيجاد فارق بينهما يجعل عداء الأول خافياً وعداء الثاني جهرأً وعلناً ، فحصوله الصورتين : « وضع المعروف في غير أهله » ، وكلاهما يمثلان بيت الموازنة بين الكريم واللئيم ، في حين أنه لو أخذ الفارق البسيط بينهما بالاعتبار ، لكانت صورة المجاهر بعدائه صنواً لصورة من يشكو الشاعر خيانه في قوله :

أعلمه الرماية كل يوم فلما اشتد ساعده رماني^(٤)

(١) شرح ديوان المتنبي - ج ٢ - ص ١١ .

(٢) ديوان زهير بن أبي سلمى - دار صادر ، بيروت - دون طبعة أو تاريخ - ص ٨٦ .

(٣) يستعملها الشاعر هنا بما شاع لها من معنى الخيانة والغدر والخسة لا بمعناها المعجمي المحدود ، وهو الشحيح مع مهانة النفس . (المعجم الرسيط ، مادة : لأم) .

(٤) البيت - كما في معجم شواهد العربية - لعن بن أوس لكنه لم يرد في ديوانه إنما هو منسوب إليه في

بيان الجاحظ . انظر معجم الشواهد - عبد السلام هارون - مؤسسة الخانجي ، القاهرة -

ط ١٣٩٢ هـ - ج ٢ - ص ٤٠٦ . وانظر البيت في " البيان والبيان " للجاحظ - دار الفكر

للجميع - ١٩٦٨ م - ج ٣ - ص ١٩٠ .

بالنظر إلى وضوح العداء وظهور أثره .

أما الصورة الرابعة فيأتي بها موافقة لصورة الحزون أيضاً في خفاء الطعن والغدر ،
والخامسة مثلها في تصوير من يناقض باطنه الضار ظاهره المسالم ، وكلها صور " قديمة
موروثة تبدو على بعضها سيما القدم " (١) ، لكن الناظر فيها لا يقصر ما يعيها على هذا
القديم ، بل يجد العجب كل العجب فيما بدا منها من تكرار مجوج للصورة ذاتها
وتوافق غير مبرر في رسم الشخصيات التي ينتقدها ، فالشاعر يدور في الدائرة نفسها
مع تبديل طفيف يوهم المتلقي بالتنوع ، وهو بذلك لا يشود لوحته بقديمها فحسب ،
بل وبكونها ضحلة راكدة لا تتقدم في الإيماءات لأنها تجعل من صورة المنكر للمعروف
نقطة أو مركزاً تمرّ به كل الصور - باستثناء الثانية منها - ، وتنتشر من حوله بضع
خطوط قد يلتقي بعضها ، في حين أن ظاهر الأبيات لا يوحي بأن الشاعر يريد ذلك ،
فهو لا يريد عرض خمس صور أربعة منها لذلك الجحود ، بل يقصد إلى عرض خمسة
أصناف من البشر مرت بها تجربته في الحياة .

ومن السخرية اللاذعة ، تأتي مقطوعة " جارة السوء " مؤيدة للاتجاه التقليدي
الممثل في القصيدة السابقة ، فهي هجاء يصبه الشاعر على جارته في بناء متكامل تتابع
فيه الصور التي تذكّرنا بصوت ابن الرومي في تهكمه وسخريته . تقول المقطوعة :

ابتلاني المولى بجارة سوءٍ	أنا منها على مراجلٍ نارٍ
فهي رقطاء تنفث الحقد سماً	عيل من لذعه الأليم اضطباري
وهي حرباء شرها يحيك الكيد	وشاحاً يلقها بالنفّار ^(٢)
كلما أسفر الصباح أطلّت	لتغطي بالشر وجه النهار ^(٣)

(١) ظاهرة الهروب - عبد الرحمن الأنصاري - ص ١١ .

(٢) نَفَر من الشيء نفاراً ونفوراً : فرغ وانقبض غير راضٍ به . (المعجم الوسيط : مادة " نَفَر ") .

وأظن الشاعر قصد إلباسها ما يثير هذه المشاعر عند مَنْ يلقاها .

(٣) مج الخضراء - ص ٨٠٣ ، وانظر شواهد أخرى تمثّل هذا الجانب في " عبوس " - مج الليل -

ص ٥٥٣ ، " متحدث " - ص ٥٥٥ ، " طلبة جوفاء " - ص ٦٤٨ ، " مداعبة " - ص ٦٥٤ .

فسبق الشعر قبل الزمخشري إلى هذه الصور واضح جلي في صورة الحية الرقطاء السامة وصورة الحرباء المتلونة وصورة الشر الذي يغطي الكون ، وإذا كان ثمة ما يقف عنده المرء في هذه الصور فسيكون أمر التفاوت بينها في مسألة أثر المحاكاة فيها على الوقع التصويري والنفسي ، فالصور الثلاث تفرق بها الطرق عند هذه المسألة ، إذ يرد تصوير الجارة بأول صورتين باهتاً يفتقر إلى الفاعلية والتأثير ، وهما تمرّان بحواس المتلقي دون أن تحرك من مشاعره ما يعدو إدراك قدمهما واعتياديهما . أما الصورة الثالثة فتمضي في طريق آخر ، ومع أنه لا يمكن الحكم بسلامتها من تقليد معنى متداول على أقل تقدير منذ العصر العباسي الذي شاع فيه التهكم واللدع بتنوع الحياة الاجتماعية وراثتها بمختلف الأجناس والطبقات ، مع ذلك ، إلا أن لها وقعاً متجدداً وبصمة واضحة في التأثير على المتلقي ، وأظن ذلك نتيجةً للمفاجأة والحركة النفسية الكبيرة التي يخلقها وجود التقابل بين صورة الصباح المسفر والموحي بالخير ومعاني الابتهاج ، وصورة وجه الجارة المتجهّم المكتظّ بشرور تغطّي إسفار الصباح .

• • •

أما الشق الثاني مما أتناوله هنا من أنماط الصور والذي يتطّفل على كثير من الأغراض ، فأبرز ما وقفتُ عليه من صوره ، صورة الطير المتفاعل مع قضية الشاعر ، وهي صورة لا يخفى ما لها من حس قديم ، إذ كانت مخاطبة الطير والتواصل معه ظاهرة شعرية في الشعر العربي القديم غني من خلالها الشاعر العربي بإشراك هذا المخلوق الرقيق في تمثيل التجربة وتصويرها ، كما غني برسم وقائع تلك المناجاة وذلك التمثيل وفق سياق تجربته الشعرية ودفق مشاعره فيها ، وكانت مواقف الحزن والبكاء هي أكثر المواقف التي وجد الشعراء أنفسهم فيها مدفوعين إلى ندائه والإصغاء إليه .

صور تقليدية
متطفلة

تقول الخنساء وقد اقتسمت الأحزان مع حمامة هتوف :

تذكرت صخرًا إذ تَغَنَّتْ حمامةً هتوف على غصن من الأيك تسجعُ
فظلتُ لها أبكي بدمعٍ حزينةً وقلبي مما ذكرتنني موجعُ

تذكرتني صخرًا وقد حال دونه
وتهيج ورقاء شجي ابن الدمينه فيقول :
صفيحٌ وأحجارٌ وبيداءٌ يلقح^(١)
ألا يا صبا نجد متى هجت من نجد
أن هتفت ورقاء في رونق الضحى
على غصن غصن النبات من الرند
جليداً وأبديت الذي لم تكن تبدي
وقد زعموا أن المحب إذا دنا
يمل ، وأن الناي يشفي من الوجد
بكل تداوينا فلم يشف ما بنا
على أن قرب الدار خير من البعد^(٢)

والزمخشري الذي يألف هذا المنهج ويُعجب به يتنقل به في أغراض شتى ، فيعقد مع الطير أواصر ألفة في مواضع متعددة من شعره ، تراه فيها يقرّبه إلى نفسه ويشه شكواه أو نجواه أو فرحته أو ثورته ، متخذاً منه عنصراً يشاركه التجربة ، فيجد من أحواله أشباهاً ونظائر يكون حديثه عنها حديثاً عن نفسه ، على نحو قوله شاكياً :

وما بي الأسى أذكى بصدري حرائقاً
ومزقه حتى عليه أنوح^(٣)
فللورق في خضر الروابي مناحة
تناعم فيها الطير وهو جريح
يرف على الأغصان في كل ملتقى
به الورد يندى والطيوب تنوح
ويأسو جراح النادبين مقرداً
وقد رفا منه القلب وهو ذبيح
ولي كبّد ، كالطير رفا به الأسى
ومن ذويه بين الجفون قروح^(٤)

(١) شرح ديوان الخنساء - شرح وتحقيق عبد السلام الخوي - دار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان - ط ١٤٠٥ هـ - ص ٦٨ .

(٢) ديوان عبد الله بن الدمينه - صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد ابن حبيب . تحقيق أحمد راتب النفاخ - مكتبة دار العروبة ، القاهرة - ط ١ - ١٩٥٩ م - ص ٨٥ .

(٣) "ال" التعريف في كلمة "الأسى" أدت إلى تخلخل الوزن وليس لها ضرورة ، والبيت يخالف معناه سائر أبيات القصيدة ، فالشاعر ينكر فيه أن يكون الأسى سبب تعاسته وألمه ، في حين أنه يؤكد ذلك في الأبيات التالية . وهذا تناقض يعيب الصورة .

(٤) من قصيدة "مع الطير" - مع الخضراء - ص ٨٠ .

أو يجد من تلك الأحوال أضداداً وفوارق يلتمس من خلالها تحقيق ما لا يستطيع تحقيقه في الواقع ، فيقول :

ساحر الجرس ، في صفاء الضياء	قال لي الطير وهو يشدو بلحن
باسم الأفق مفعم بالسناء	عبس الدهر غير أن وجودي
يملاً الكون بالسنا والصفاء	فانا الصادح الطروب وشجوي
طرت في الجو سابحاً في الفضاء	كلما ضقت من حياتي ذرعاً
.....
من حياة حفيظة بالشقاء	قلت يا طير ليت نفسي تصفو
ضيّق الأفق ، مرهق بالغناء	فانا الهادئ الكنيب وقلبي
غير أن التفريد منك دواني ^(١)	لست أستطيع أن أجاريك شجواً

وقد يكون حال الطير المذكور مؤثراً عارضاً يشحذ التجربة ويحرك الكوامن في النفس ، كالطير في قوله :

أتملأك نظرة في المغاني	أنا في البرج من ربي لبنان
أو تغنى بأعذب الألحان	كلما الغندليب صبّق حولي
روح صبّ يهفو لصفو التداني	خلته صوتك الحبيب ينادي
كالحميا تهزّ مني كياني ^(٢)	ولأصدائه ديبب بنفسي

وربما آنس الشاعر في الطير رسولاً مؤهلاً لتبليغ تجربته وحملها عنه إلى من يقصد، فتؤدي عنه " مطوقة الوادي " - الحمامة - رسالة تهنئة إلى الكون بأسره ابتهاجاً بعودة المدوح في قوله :

بشي الأغاريد في شيب وشبان	فيا مطوقة الوادي على فتن
مخلد الوقع في الدنيا لازمان	ورجعي اللحن صخاباً تجاوبه

(١) من " مسرح الخيال " - قصيدة " أنا والطير " - مج النيل - ص ٥٨ ، والواجب في (أجاريك)
النصب ، غير أن نصبها يخلّ بالوزن وهذه ضرورة ارتكبها الشاعر .
(٢) رباعية " صوت " - أصداء الراية - ص ٤٤ .

وادي الخليل ، وكم يومٍ أغرَّ به
واليوم بهجته أن عاد حارسه
يضقى المباهج في أعطاف جدلان
ومن أشعته في الكون نوران^(١)

وقد تجلَّ رسالتها فتمضي تذكر بروابط الوحدة بين الأقطار العربية بنغم يسري بين الأقطار :

فيا نسيم الصبا من نجدٍ مرَّ بنا
فعن مطوِّقة الوادي سرى نغم
وقفاً فعند حمام البيت أشياء
له "بجلق" تغريد وإسراء
يوحى إلى "بردى" بعض الذي حملت
وليس ما حملت إلا الهيام به
فإن سرت من حمام البيت أغنية
في كل قطر لها رجع وأصداء^(٢)

وحين تخرج الرسالة عن الارتباط المكاني بالوادي - ويُقصد به مكة - وتعلق المشاعر بنواح جمالية وقضايا عاطفية ، يختار الشاعر لها "صداحة الروض" لقباً ، ليوظ في المتلقي الإحساس بالجمال تمهيداً لموضوع رسالته ، ثم يطالبها بالتغريد مرددة فيض مشاعر الأشواق والحنين إلى المحبوبة الفاتنة على مسامع الدنى ، بمثل قوله من قصيدة "حمامة السلم" :

صداحة الروض هاتي لحن أشجاني
وارو الأحاديث عن شجوى وعن شجني
فقد أهجت من التغريد تخناني
وعن فؤادي جرى في دمعي القاني
وعن سهادي بليلى طال من أرق
ما طال لولا تحدي طرفها الجاني^(٣)

• • •

والشاعر في كل ما سبق يقدّم صورة واقعية للطير لا يخرجها منها عن تغنيه وصدحه ، وهو لا يخلّ بواقعية أدائه بإلباسه ثياب التشخيص ، لأنه في قوله وروايته لا يحكي عن أفعاله ما يخالف واقعه بما فيه من غناء وتحليق وتغريد ، لذا وأمام هذه الصورة

(١) من قصيدة "تحية الملكين" - مج النيل - ص ٢١ .

(٢) من قصيدة "دعوة الحق" - مج النيل - ص ٥١ .

(٣) مج النيل - ص ٣٦ .

التقليدية التي قدّمها الزمخشري في معرض الشكوى في النموذجين الأول والثاني ، ومعرض الغزل في الثالث والأخير ، ومعرض المدح في الرابع ، والشعر القومي في الخامس ، لا نستطيع أن نقول أن صورة الطير المتفاعل مع قضية الشاعر صفةً أو حالة أو حدث في أحد تلك الأغراض التي سبقت فيها ، إنما نعتبرها صورة طبيعية ثانوية استعان بها الشاعر في تقديم الصورة الأساسية التي تمحورت حولها القصيدة تغزلاً أو مدحاً أو شكوى أو غير ذلك .

وسائل الكشف عن التقليد والكشف عن الملمح التقليدي في تصوير الزمخشري ، له وسائله المتعددة ، وهي جميعاً تستند إلى وجود مؤشراتٍ للتقليد تتضح للدارس بالتأمل ، فإضافةً إلى تلمّس ما يرد في الصورة من الأوصاف الحسية للمرأة ، والذي كان أظهر معالم التقليد في فن الغزل عنده ، والتربص بالصفات المستهلكة للممدوح ، والصور المكررة في الأغراض الأخرى ، وكذلك تتبع وجود ظاهرةٍ ما شاعت في الشعر العربي القديم كظاهرة الاستعانة بالطير في تقديم الموقف الشعري ، إضافةً إلى ذلك كله ، يمكن إدراك جانب المحاكاة في نص تصويري معين من إحدى وسيلتين .

فقد يعتمد الشاعر في رسم صورته إلى إدخال موروثات أثرت عن شعر المتقدمين من الشعراء ، وانحسر حضورها في العصر الحديث بيئةً وشعراً ، فيمنح إضافتها على الصورة ملمساً تقليدياً يستشعر منه المتلقي في صوت شاعرنا صوت شاعر قديم كانت هذه الموروثات جزءاً لا يتجزأ من شعره ، لأنها جزء لا يتجزأ من حياته وواقعه . وتتراوح هذه المواد الموروثة بين أن تكون عنصراً مرتبطاً بالحياة آنذاك ، أو سلوكاً مارسه إنسان ذلك العصر ، أو أن تكون الاثنين معاً .

يقول الزمخشري مصوراً لحسان :

والغواني يخطرُنَ تيهاً قبالي	يومر إذ طائفُ الغرام وليدٌ
بقدودٍ شبيهةٍ بالعوالي	يتأودن كالفصون رفاقاً
من فتونٍ ورقيةٍ ودلال ^(١)	يتواثبن ساحباتٍ ذيولاً

(١) من قصيدة "ذكريات الصبا" - مع النيل - ص ٦٢ وقد راعيت أن أقدم فكرة مكتملة للفاريء في عدة أبيات وإن كانت الصورة المقصودة تشغل بيتاً واحداً . وهو مسلك سابعه في سائر بحثي .

فالأبيات تخلق انطباعاً بقدّم الصورة فيها ، ذلك أن العوالي التي شبه بها الشاعر قدود الغواني عنصرٌ تراثي ، وهو معروفٌ لدينا اليوم لكن باعتباره ماضياً لا حاضراً ، تراثاً وليس مادةً للتداول والتناقل ، وكثيرون هم من يعرفونه اسماً فقط ، أما موقعه الحقيقي فهو العصور السابقة ، لذا كان من الطبيعي أن يُتداول في الشعر العربي القديم ، بل إنه في أغلب الأحوال تدوّل لبناء هذه الصورة نفسها ، وهي صورة القدود الدقيقة وكان ذلك ناجحاً ومبهِراً ، لواقعية العنصر من جهة ، وموافقته لطبيعة الذوق العربي الّميال إلى التصوير المحسوس من جهة أخرى . وحين جاء الزمخشري وشكل صورته السابقة مستفيداً من إمكانات هذه " العوالي " في التصوير ، فإنه منحها بعدين تقليديين ، أولهما : العنصر المستخدم في بنائها ، وثانيهما : توظيف هذا العنصر ، وحدّه بالتالي من نجاحها ومن قدرتها على التأثير .

ومثل ذلك في الدلالة على التقليد تأتي كلمة " السهام " التي يصوّر بها الشاعر فتون نظرة فتاته في مثل قوله :

أكسري الجفن لا اعتلالاً ولكنّ	حيلّة من مهارة الاحداق
وعجيب أمر اللحاظ رمتنا	بسهام مكسرات رِقاق
فبهمس الجفون قد نبهتنا	فراينا مصارع العشاق ^(١)

فالسهام - كما هي العوالي - عنصرٌ خلفته حياة السابقين ، فعدا مادة ملموسةً معطلة في الواقع المعاصر ، لكنها ما زالت فاعلة ومؤثرة في شعر من شدته صورها عند الشعراء الأسلاف وعمل على التعامل معها وتوظيفها ، من مثل الزمخشري في هذه الأبيات .

وربما حرّك الشاعر في نفس المتلقي الإحساس بقدّم الصورة من معاملة مادة موروثه أيضاً لكنها أكبر من مجرد عنصر أو آلة قديمة ، حين يطرح أمامه سلوكاً اعتاد الإنسان القيام به وكان جزءاً من متطلبات عيشه وسير حياته في زمن غابر ، فيقدّم صورةً لحادي الركب أو حادي السرى ، أو صورةً لاقتياد الزمام ، الذي هو لازمة للإبل في بعض

وجهاً ، وكلها صورٌ ذات علائق بالحياة سابقاً ، ووجودها اليوم يكاد يكون منعداً ،
لذا فإن حضورها في صورة حديثة لا يدع مجالاً للرب في كون الشاعر يقتبس لتجربته
من مخزونه الثقافي القديم ، فيقول موظفاً " حادي الركب " في صورته :

وتخطرُ في الرابعِ آمِنِيَّاتٌ وفي أفيانِها طابَ المساءُ
وقد جننا وحادي الركبِ شوقٌ فعدنا والسرورُ لنا حذاءُ
بمغربنا المضيءِ على الليالي بآلاءِ يباركها العطاءُ^(١)

ويجعل الزمن ممثلاً في " الثواني " حادياً للسرى ، فيقول :

ما التقينا ، ولم نزلْ نحمل الذكرى ، ونزهو بعروة الميثاق

لثوانٍ كانت مناراً على الدربِ وحادي السرى ليوم التلاقي^(٢)

أما الزمام المُقتاد ، فهو في يد الليالي التي تطوق به الشاعر ، كما تصوّر ذلك

الآيات التالية :

والليالي تحتُ خطوي وتقنا دُ زِمامي صداؤها التبيدُ
لا تَوَاسَى ولا تريغُ التاني ومدى الشوطِ أرمسُ ولحدُ
كلما قلتُ يالليالي مهلاً راوغتُ والأناةُ منها وعيدُ
فإذا بي على مراجلِ آلامٍ تَلَفَّتْ أكادُ منها أُميدُ^(٣)

وقد يسلم الشاعر زمامه للموت في إيمانٍ بأنه مصيرٌ محتوم للبشرية ، وهو الخطوة

الأولى للاجتماع بمن سبقه من الأمم :

وغداً تلمعُ المنايا ، وتقترادُ زِمامي فالتقي في المالِ
بالألى عاصروا القرونَ وساروا في ركابِ البكورِ والأصالِ
يتباهون بالمناعمِ تَتَرى وهي واليمن حولهم في سجالِ

(١) من قصيدة " في الدار البيضاء " - مج الخضراء - ص ٢٦ .

(٢) من قصيدة " يوم التلاقي " - مج الخضراء - ص ٥٤٠ ، وانظر من صور الحذاء والحادي : مج

النيل - " زفرات ١ " ص ١٢٠ ، " ثورة نفس " - ص ٤٠ .

(٣) من قصيدة " زفرات ٢ " - مج النيل - ص ١٢١ .

ضاحكاتُ المنى يطفنُ عليهم بكؤوسٍ من خالصِ الجريال^(٥)

غَالَهُمْ رَيْبُهُ ، ففأبوا مع الأُمسِ ، وأضحوا سَفَرُ القرونِ الخوالي^(١) .
والقاء التحية من سلوك الإنسان اليومي ماضياً وحاضراً ، لكنها تُشبع بالطابع
التراثي متى وافقت صياغة معينة رسمها لنفسه إنسان ذلك العصر وتعارف عليها مع
جماعته من البشر ، والزمخشري حين يَحْيِي محبوبته بقوله : « عمي صباحاً » ، إنما يستلهم
تحية الجاهلية التي ألغها الإسلام بعد شيوعها وتمكّنها من ثقافات الناس وأعرافهم ،
ولذا لا يحار المرء في تمييز الصوت « الجاهلي » المسموع عن الصورة في البيتين الآتين :
أَلْفَقُ أَسْبَاباً أَقُولُ لَهَا : « عمي صباحاً » ، وكَفَيَّ من صدودك واسلمي
فَيُبَسِّمُ فِيهَا الْوَرْدُ وَهِيَ مَصِيخَةٌ وتضحكُ لم تعباً بقلبي المحطّم^(٢)
وقد يجمع الزمخشري في شيء من شعره بين الأطراف الموروثة جميعاً ، فيقدّم صورة
تستعير من الحياة العربية الأولى عناصر فردية قديمة وأنماطاً من سلوك إنسانها - أي
يجمع بين شقي الصورة السابقين ، الأمر الذي يقوّي الحس التقليدي فيها ويسر بالتالي
الكشف عنه .

وهذه صور جامعة رسمها وهو يحكي عن حياة ساقته إليها الهموم الثقال ، فقست
عليه كقسوة الصحراء على ساكنها بما لها من قهر الطبيعة الجارح المدمي ، غير أن
الشاعر الذي ترهقه قسوتها لا يعرف معنى الخضوع ، وعزمه الصلب " قناة " لا تلين ،
يعززها شعر متدفق يحمل على جناحه بوح الحزون وآلامه حتى يصل بمشاعره إلى برّ
الرضا والاستقرار ، لأنه « الرائد الذي لا يكذب أهله » ، كما كان لكل قبيلة من
العرب رائداً يتحرى لهم فلا يكذبهم . استمع إلى الزمخشري مصوراً ذلك كله قائلاً

(٥) الجريال : الخمر شديدة الحمرة ، وجريال الخمر لونها . (انظر " لسان العرب " لابن منظور - دار

صادر - بيروت - ط ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م - ج ١١ - ص ١٠٨ .

(١) من قصيدة " الخمران " - مج النبل - ص ٣٧٣ .

(٢) من قصيدة " ثورة الحب " - مج النبل - ص ١٥٥ .

- والخطاب للشعر - :

وفي بحورك للمحزون مركبة
أسرت بها في خضم العمر أوزاني
بها أصاؤل آلامي فيدفعها
عني الصمود الذي قواه إيماني
كم أرهقتني باثقال الهموم فما
لأنت قناتي ولا ضاقت بأحزاني
وكم عبرت دروباً ملؤها حسك
بالوخز كبل أقدامي وأدمايني
وكيف يكبو مفد أنت رائده
على دروب طواها خطوه الواني^(١)

وصورة أخرى يجمع فيها الشاعر الطرفين السابقين للتراث العربي ، في قصيدته
” شراع الذكريات “ ، إذ يقول :

يا دموع الأسى بقايا رفاتي
قد روتها الآلام بالمشجيات
وهي تسري على جناح اشتياقي
للتى تستعيد من أغنياتي
.....
هي منها ، لها ، عصارة روح
وبقايها من ذائب وفتات
من فؤاد يقول آسيه عنه :
إنه لم يعد سوى أنات
كان إن ناح يستريح إلى الأله حتى استعاض بالحشرجات
حمل الوجد ما اشتكى من جواه
فرماه الأسى إلى فلات
صفر الهم في مداها وألقى
بالخطى في البلاقع المقفرات
لا نعيق الغراب فيها له رجع
ولا صوت نانج أو قطاة
وأنا بالضنى أجدف فيها
بحطامي وأعظمي النخرات^(٢)

فأجواء الصحراء التي ينقلها لك أجواء ما زالت ماثلة إلى اليوم ، لكنها تغيب عن
أذهان جملة البشر الذين ألفوا حياة المدينة وأخذوا بمظاهرها وصورها ، والزمخشري
- ابن المدينة - مولع بتقديم صور الصحراء في شعره ، وما أظنه كان كذلك عن
معاشتها في الواقع بل عن معاشتها فيما يقرأه من تراث الأولين ، لاسيما وأن هذه

(١) من قصيدة ” تغريدة على الشاطئ ” - مج الخضراء - ص ٥٤٧ .

(٢) مج الخضراء - ص ١٨٣ ، ١٨٤ .

الصورة البيئية القديمة تتكامل بعناصر أخرى هي أيضاً لها وجود ، بيد أنه أقلّ وأضعف من أن يمثّل مرجعاً حديثاً للصورة عند الشاعر على العموم ، فكيف به وهو يُنعت بما مال الشعر الجاهلي إليه من الأسماء . فعنصرٌ مثل البلاقع ونعيق الغراب والقطاة كقيلٍ بإحياء الحسن التقليدي في الصورة ، وسلوكٌ تشي به كلمةٌ مثل " صوت نائح " فيه ما فيه من عادات الجاهلية التي قطع دابرها الإسلام ، وناقوس التقليد يجلجل فيه مدوياً سواءً أكان رسم هذا السلوك مباشراً باستخدام معنى الباكي لكلمة النائح ، أم غير مباشر باستخدام النائح للدلالة على الحماسة ، والمعنى الأول يعززه بضع علامات للموت منها قوله : رفات ، الحشرجات ، حُطام ، الأعظمُ النخرات ، بينما ينتهي الثاني إلى صورة الباكي على الميت بذكر سجع الحماسة الذي يلتقي والمعنى الأول في هذه الصورة ، بكون لقب " النائح " أسبغ على الحماسة صدوراً عن ارتباط سجعها في الموروث الشعري بمواقف الرثاء والبكاء التي يهيجها السجع في نفوس الشعراء ، أو صدوراً عن معتقد قديم يرى في سجعها بكاءً على فرخ حمام مات في عهد نوح عليه السلام ، فظلت هي ورفقاؤها من الحمام يبيّنه من ذلك الوقت ، وسيظلن كذلك أبد الدهر^(١) .

• • •

(١) جاء في لسان العرب : " قال ابن سيده : الهديل صوت الحمام وخص بعضهم به وحشيها كالدباسي والقماري ونحوها ، قال ذو الرمة :

إذا ناقي عند المخصب شاقها رواح اليماني والهديل المرجع

... قال بعضهم : زعم الأعرابي في الهديل أنه فرخٌ كان على عهد نوح فمات ضيعةً وعطشاً فيقولون

إنه ليس من حمامة إلا وهي تبكي عليه . قال نُصيب ، وقيل هو لأبي وجزة :

فلقت : أتبكي ذاتُ طوق تذكّرت هديلاً وقد أودى وما كان تُبع ؟

... فمرة يجعلونه الطائر نفسه ، ومرة يجعلونه الصوت " . انظر لسان العرب - ج ١١ - ص ٦٩١ .

أما الوسيلة الثانية للكشف عن محاكاة شاعرنا ، فلا تهتم لتحسس المعالم الماضية في نماذج الصور التي تعالجها ، بل يقع الدارس على مكانن التقليد فيها بما يتراءى خلف تلك الصور أو يتجلى من أصول شعرية تمّدها وتغذيها . فقد كان من الطبيعي أن يتأثر الشاعر في أفكاره وتجاربه الشعرية التي يبني عليها صوره بتجارب النماذج العظيمة من مدرسة الشعر العربي فيقلّدها ، أو بأخرى جذبه جرسها فلم يمانع في مسامرة صورها وأخيلتها ، لذا تجد في دواوينه أثراً واضحاً لإعجابه بصور السابقين يترجم عنه استلهامه لمعنى الصورة أحياناً ، وتجاوزة الاستلهام إلى أخذ النص أيضاً في أحيان أخرى .

فاستحاضه مجرد معنى الصورة ، قد يظهر فيما يقع بين الصورتين من الاتفاق في الفكرة المصورة دون الاتفاق في القلب اللفظي الذي صُبّت فيه الفكرة ، لا في عين الألفاظ ولا في مرادفاتهما ، بحيث يظل صوت الشاعر السلف حياً خلف قالب لفظي جديد ، وصلته بالصورة المقدّمة عبر هذا القلب صلةً بمعناها وقضيتها . استمع مثلاً إلى قول الزمخشري :

وَأَيُّ امْرِئٍ لَاقَى مِنْ الْعَمْرِ فَسْحَةً تَفَرَّ اللَّيَالِي مِنْ يَدَيْهِ وَلَا يَدْرِي^(١)
فَأَنْتَ تَسْتَشْعِرُ مِنْ وَرَاءَ هَذِهِ الصُّورَةِ صُورَةً لِلشَّاعِرِ أَبِي الْبَقَاءِ الرُّنْدِيِّ يَقُولُ فِي رِسْمِهَا :

لِكُلِّ شَيْءٍ إِذَا مَا تَمَّ نَقْصَانُ فَلَا يَفُورُ بِطَيْبِ الْعَيْشِ إِنْسَانُ^(٢)
وكلتا الصورتين تعالجان قضية النقصان بعد التمام ، والاطراد النسبي بين البعد عن البداية وقرب النهاية ، لكن كلاً منهما تتخذ منحىً لفظياً مختلفاً ، هو بالتأكيد لا يعي الدارس في تلمّس الصورة السابقة في اللاحقة .

(١) من قصيدة " القمر الساري " - مج النبل - ص ٢٢٤ .

(٢) انظر الأبيات في " نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب " - للشيخ أحمد بن محمد المقرئ التلمساني - تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد - دار الكتاب العربي - بيروت ، لبنان (لا طبعة ولا تاريخ) - ج ٤ - ص ٤٨٦ وما بعدها .

وكما يظهر الاستيحاء بمراعاة التوافق في المعنى ، فإنه يظهر بوقوع المخالفة فيما يرد لدى الشاعر من صور ، حيث تعتمد هذه الصور إلى قلب الصور السابقة ، بأن تنظر لقضيتها من زاوية عكسية . وهذا التخالف هو ما يعرف بالنموذج المحتذى . فعلى سبيل المثال ، رمّخ المتبي في القلوب والأذهان منذ مئات السنين أن الشاعر جائرٌ بشعره على الناس ؛ فهو يُسهرهم بشوارد قصائده بينما ينعم بالنوم الهانئ القريب ، إذ قال :

أنا مُملءٌ جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراحها ويختصم^(١)

أما الزمخشري ، فيرفض هذا المنطق ويرى أن الشعر الذي يتغنى به الناس ثمرة نارٍ يكتوي بها الشاعر - مثلاً فيه - فيقول :

ضاع الشباب ولم أدرك لباتته ومن عزائه في النفس تيارٌ
به أهيمُ على الدنيا وفي كبدي حرائقُ نارها للناس أشعار^(٢)

وقد جاء الاستدلال على الوقع الحجب للأشعار في نفوس الناس من إطلاق الاسم وتكثيره في " أشعار " ، الأمر الذي دلّ على عدم تقييد الشعر بغير ما يتبادر إلى الذهن بداهة من أنه يهزّ المشاعر ويثير الطرب أو الحزن أو الشجن ، وفي كلٍّ يحصل التلذذ للمتلقى .

ومن أمثلة هذه المخالفة أيضاً ، قول الزمخشري في رثاء " أم كلثوم " :

فلا تقولوا الردى قد رآش أسهمه إن المنايا مع الناعين تنتحب^(٣)

فالصورة التي يصور بها المنايا تخلع عليها من الرحمة والعطف ما لم يألفه الأوائل الذين ما عهدوها إلا ضاحكةً شامتةً . وهذا مثلاً تأبط شراً يقدم الصورة في مسارها المألوف قائلاً في بيته الذي مرّ بنا سابقاً :

(١) شرح ديوان المتبي - ج ٤ - ص ٨٤ .

(٢) من قصيدة " حطام القيامة " - مج الخضراء - ص ٣١٦ .

(٣) من قصيدة " ودعة أخرى " - مج الخضراء - ص ٣٧٩ .

إذا هزّه في عظمِ قبرنِ تهللت
نواجدُ أفواهِ المنايا الضواحيك^(١)
وقد ولّد الاصطدام بين الصورتين استحضاراً من المتلقي لإحادهما بمجرد ذكر
الأخرى .

• • •

وتأتي محاكاة شاعرنا لنصوص شعرية متقدمة والأخذ عن صورها معنى وقالباً غالباً
على محاكاة تلك النصوص في معنى الصورة فقط ، إذ تتشعب المسالك بالشاعر في
تقديم هذا القسم من الصور التقليدية إلى مسلكين ، يلتقي كلاهما في استقاء معنى
النموذج المحاكي ، ويفترقان في مقدار موافقة قلبه ، فزاه في أولهما يأتي بالصورة في
قِطْع واضح من ثوبها الأصلي يراعي ألفاظاً من الصورة الأولى أو نظاماً في عباراتها أو
غير ذلك ، محترزاً عن تمام الموافقة أو التخصيص على الأخذ ، كما يتضح من الشواهد
التالية :

ففي قصيدته " صوت المذيع " ، ينظر الزمخشري إلى نونية المرقش الأكبر
- الشاعر الجاهلي - فيلتبس من مطلعها القائل :

إنا محيوك يا سلمى فحيينا وإن سقيت كرام الناس فاسقيناً^(٢)

منطلقاً إلى صور إحدى مقطوعاته الشعرية ، إذ يقف على أعتاب ذلك المطلع
ويقتطف منه التحية بعبارتها إلا أنه يُبدل نون العوض كافاً مفتوحة للمخاطب ، وحين
يلبغ " سلمى " فيحول الاسم دون متابعة المحاكاة ، يعتمد إلى اشتقاق فعل الأمر منه ،
ثم يستكمل من بعد ما بدا له من أخيلة فيقول في ذكر " عيسى الصباغ " المذيع
بصوت العرب في أمريكا :

(١) تقدّم البيت في الفصل الأول من الباب الأول ، في الحديث عن الاستعارة عند أوائل نقادنا .
(٢) هكذا وردت نسبة الأبيات المعنية في المنهج الدراسي لمادة الأدب في المرحلة الثانوية ، ولم أقف على
هذه الأبيات في مجاميع الشعر التي عنت بشعر المرقش الأكبر ، أو حتى الأصغر . وما وجدته منها في
بعض أمهات الكتب ورد غير منسوب ، انظر مثلاً " عيون الأخبار " - لابن قتيبة - دار الكتب
العلمية - بيروت ، لبنان - ط ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م - المجلد الأول - ج ١ ص ٢٨٦ .

إنا محيوك فاسلم في جوانحننا لك الولاء وقد شرت إحصانا
فانت منا وللمديع أصرة لم نحتفل بك زيفانا وبهتاناً^(١)
وفي صورة له يصور من خلالها منافقاً مداح بقوله :

يبدي النواجذ في تغيير مبتسم وإن بسمته غمد لبتار^(٢)
يسري نفس قري للمتنبي في تصوير الفكرة ذاتها بقوله :

إذا نظرت نيوب الليث بارزة فلا تظن أن الليث يبتسم^(٣)
فصورة الزمخشري ترسم مخادعاً يبتسم على الحقيقة لكن وراء ابتسامته غدراً
وخداعاً ، وصورة المتنبي قبلها بمئات السنين قدّمت المعنى نفسه في صورة لّيث الذي
يُوحى بروز أنيابه بالابتسام مع أنها موضع للخطر والهلاك ، وبذا تركز الصورتان في
تقديم المعنى على بيان مخالفة المظهر لحقيقة صاحبه ، فهو يطوي عكس ما يبدو عليه .
وفي المقطوعة ذاتها يرسم الشاعر صورة أخرى جاء فيها :

إذا رمانى بما يقذي ابتسمت له فارتد أعشى إلى مثواه في النار
نار العداوة والبغضاء ما اضطربت إلا لتقذف مذكيها بأضرار^(٤)
وهو يعيد على أسماعنا - بذكر نار العداوة التي تحرق مذكيها - صوت ابن المعتز
في قوله :

اصبر على كيد الحسو د فإن صبرك قاتله
فالنار تاكل بغضها إن لم تجد ما تاكله^(٥)
فما وجدت نار العداوة أكثر مما هي عند الحسود الذي تقضي عليه نار بغضه
وحسده .

(١) مج النيل - ص ١٦٣ .

(٢) من قصيدة "حسي" - مج النيل - ص ٤٨٤ .

(٣) شرح الديوان - ج ٤ - ص ٨٥ .

(٤) مج النيل - ص ٤٨٤ .

(٥) ديوان ابن المعتز - دار صادر - بيروت ، لا طبعة ولا تاريخ - ج ٢ - ص ٤١٢ ، وانظر الأبيات في

أسرار البلاغة - ص ٧٧ .

ويهتدي الشاعر من بيت أبي ذؤيب الهذلي المعروف :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تميمة لا تنفع^(١)

إلى نسبة الظفر للردى في تصوير بطش المنايا فيقول :

قيل : ماتت ، فقلت : لا بل تاذت من حياة حفيظة بالصعاب

.....

احتملت القروح منها أيباً صارم العزم جاهداً في الطلاب

وتجلدت وهي دون جلادي فرماها الردى بظفر وناب^(٢)

كما تشده صورة العصفور المبلل التي رسمها أبو صخر الهذلي في قوله :

واني لتعروني للذكراك فترة كما انتفض العصفور بلله القطر^(٣)

فيجدد رسمها قائلاً :

وإن بيض الثنايا في مراشفها نجم ودارته للناظرين فم

يعطي الضياء حديثاً من عذوبته قلبي يرفرف والدقات تنتظم

كانني طائر في حضن أيكته من بعد أن بللت أطرافه الديم^(٤)

• • •

وفي ثاني المسلكين ، يروق الزمخشري الإعلان عن منهجه في رسم صوره ، فيفصح عن مرجعه فيها بوحدة أو أكثر من أصل الصور فيما يسمّى " التناص " ، مراعيّاً فيه أن يكون " متشبيهاً في النسق الأدائي " ، وأن يتضام مع مصاحبات أدائية متداخلة ، وليس

(١) شرح أشعار الهذليين - أبي سعيد السكري ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، راجعه : محمود محمد شاكر - مكتبة دار العروبة - القاهرة دون طبعة أو تاريخ - ج ١ - ص ٨ . والبيت في ديوان مجنون ليلى - جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج - مكتبة مصر ، القاهرة - لا طبعة ولا تاريخ ص ١٠٢ .

(٢) من قصيدة " ماتت " - مج النيل - ص ٢٨٦ .

(٣) تقدّم البيت في معرض الحديث عن حيوية الصورة ، في الفصل الثاني .

(٤) من قصيدة " الهمسة المردة " - مج الخضراء - ص ٢٩٤ .

كلمة لغوية فاصلة بين سابق النسق ولاحقه ، ولا يكون كذلك مجرد لصق وتثنية
تسرخي على سطح النص^(١) .

والشاعر في هذا المسلك أكثر من الاحتذاء والتقليد ، وهو ينقل صورته فيه بين
سبل القدماء وسيل المحدثين ، فكما تعجبه أخيلة المتنبي وصحبه ، تفعل ذلك أخيلة
شوقي ورفاقه ، لذا لا عجب أن ترى في شعره ديواناً يضم أكثر من شاعر ، خاصة وأن
أداءه لأمانة المحاكاة بذكر نصوص تصويرية كاملة أو شبه كاملة جعل للشعراء قبله
أصواتاً قوية لا يمكن تجاهلها . وهذه بعض الشواهد الدالة على ذلك ، والتي روعي في
عرضها الترتيب الزمني للنماذج المحاكاة .

فعلى صورة لأحد أصوات الشعر الأموي ، يبنى الزمخشري إحدى صور قصيدته
” شهرزاد “ ، إذ سرعان ما يوقظ في نفوسنا البيت الوجداني الجميل لجربير :

إِنَّ الْعَيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حُورٌ قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يَحْيَيْنِ قَتْلَنَا^(٢)

حين يحمل نص الصورة في الشطر الأول إلا أداة الشرط فيها ، ويستلهم معناها في
الثاني ، فيقول :

” إِذَا الْعَيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حُورٌ رَامَتْ فَحَاذِرُ فَنِي إِيْمَانِهَا الْخَطَرُ ”

سيفان في لحظها سيف تذود به عنها العيون وسيف حده القدر^(٣)

وعن الشعر العباسي يصدر شاعرنا في قصيدته ” على الضفاف “ و ” الأذن
تعشق “ ، فالأولى منهما ترسم خطى المتنبي في قصيدته الميمية البديعة ، وهي تنص على
أحد أروع أبياتها كاملاً ، وتستلهم معنى باقي صورها مستعينة في ذلك بمحاكاة بعض
الألفاظ وجرس الأحرف فيها وإن اختلفت مواقعها ونظامها في القصيدة ، وهذه أبيات
من قصيدة الزمخشري لا يخفى ما بها من لمسات المتنبي :

(١) ” القول الشعري - منظرات معاصرة “ : د. رجاء عيد - الناشر منشأة المعارف بالاسكندرية -
١٩٩٥ م - ص ٢٣٢ .

(٢) ديوان جربير - شرح د. يوسف عيد ، دار الجيل - بيروت - ط ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م -
ص ٧٥٣ .

(٣) مع النيل - ص ٣٨٨ .

« يا أعدلَ الناسِ إلا في معاملتي
تقسو عليّ بلا ذنبٍ أتيتُ به
أعاده شجناً باحَ الأنينُ به
حسبي من الحبِّ أني بالوفاءِ له
وما شكوتُ لأنني إن ظلمتُ فكم

لئن قبضتَ يداً عني فكم بسطتَ
بها ساحياً برغمِ الخيفِ في كتفِ
فكيف أخشى الأسى أو أرتمي فرقاً^(٥)
وقد عبرتُ مداها ما عبأتُ بها

فيك الخصامُ وأنتَ الخصمُ والحكمُ
وما تبرمتُ لكن خانتني النفسُ
فهل يُلامُ محباً حاله عَدَمُ
أمشي وأحملُ جرحاً ليس يلتئمُ
قبلي من الناسِ في شرعِ الهوى ظلموا

يدٌ مِن اللّهِ ظلاً فينه نعمُ
من المسرةِ مهما أدنى السقمُ
وقد ترامتُ من البلوى بي الظلمُ
لأنني بحبالِ اللّهِ معتصمُ^(٦)

وهذه أبيات المتنبّي أسوق بعضها ليستبان منها مواضع الاختلاف والاتفاق :

واحرَّ قلباهُ ممَّنْ قلبه شَبِمُ
مالي أكتُمُ حباً قد برى جسدي
إن كان يجمعنا حباً لفرَّتِه

يا أعدلَ الناسِ إلا في معاملتي
أعيذُها نظراتِ منك صادقةُ
وما انتفاعُ أخي الدنيا بناظره
أنا الذي نظَرَ الأعمى إلى أدبي
أنامُ ملءَ جُفوني عن شواردها
إذا نظرتَ نيوبَ الليثِ بارزةُ

ومن بجسمي وحالي عنده سَقَمُ
وتدعى حباً سيفِ الدولة الأَمُ
فليتَ أنا بقدرِ الحبِّ نقتسمُ

فيك الخصامُ وأنتَ الخصمُ والحكمُ
أن تحسبَ الشحمَ فيمن شحمه ورمُ
إذا استوتَ عنده الأنوارُ والظلمُ
وأسمعتَ كلماتي من به صَمُ
ويسهرُ الخلقُ جَراها ويختصمُ
فلا تظنَّنْ أن الليثَ يبتسمُ^(٧)

(٥) انتهى الشطر عند " ارقمي " وهو خطأ يحل بالوزن .

(١) مج الخضراء - ص ٢٥٠ ، ٢٥١ .

(٢) شرح ديوان المتنبّي - ص ٨٠ وما بعدها .

أما القصيدة الثانية : " الأذن تعشق " ، فهي صوت بشار بن برد في بيته :
يا قومُ أذني لبعض الحيِّ عاشقةً والأذنُ تعشقُ قبلَ العينِ أحياناً^(١)
وقد أخذ عنها الزمخشري صورة من يعشق بسمعه قبل بصره فأودع شطرها الثاني
قصيدته هذه قائلاً :

" الأذن تعشق قبل العين أحياناً " فهل ألامُ إذا أصبحتَ هيَماناً^(٢)
كما أني وجدته مولعاً بهذه الصورة ، إذ هو يكررها هنا بعد ذكرها من قبل في
قصيدة " صوت المذيع " التي كان لنا منها أمثلة في جوانب مضت ، فيقول :
والأذن إن أعلنت عن حبِّها سلفاً " فالأذنُ تعشقُ قبلَ العينِ أحياناً " ^(٣)
وإنما أخرت ذكر هذا الموضع عن سابقه تدرجاً مع أخذ الشاعر للصورة القديمة
من الجزء إلى الكل ، فهو هنا يستقي منها كاملة ، فيستلهم معنى شطرها الأول ،
وينص على شطرها الثاني .

ومن الأندلس ، سرى صوت " ابن زيدون " في صور شاعرنا كما أثر بسحره في
غيره من الشعراء ، ونونيته في استعطاف " ولادة بنت المستكفي " ذات صدى واسع في
شعر الزمخشري الذي يستوحى بناءها ويحاكي صورها فيما يتعدى قصيدة واحدة^(٤) ،
وهو يكشف عن تأثره بها في منهج القصيدة وبعض صورها بالتصيص على قول
الشاعر الأندلسي " أضحي الثاني بديلاً من تدانينا " بين ثانيا الأبيات ، هذا فضلاً عن
وضوحه بالوزن والروي واشتراك الصور - في غير تصيص - وكذلك الألفاظ
والتركيب .

(١) ديوان بشار بن برد - نشر وتقديم وشرح وإكمال محمد الطاهر بن عاشور - مطبعة لجنة التأليف
والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥٠ م - ج ٤ - ص ٢٠٦ .

(٢) مع الخضراء - ص ٦٢٩ .

(٣) مع النيل - ص ١٦٣ .

(٤) انظر إضافة إلى القصيدتين المذكورتين قصيدة " بسملة الأمل " - مع الخضراء ص ١٥١ ، وهي
تقتل لتقديم الشاعر الصورة في جزء كبير من ألفاظها وتركيبها الأصلية .

يقول الزمخشري في إحدى تلك القصائد :

يا ساكني " وج " أشواق تناديننا
وذكرتنا الليالي غير عابسة
وذكرتنا وفي الذكرى مثار هوى
نسوا على قرب عهدٍ ما نكنّ لهم
أيام نلهو وعين الدهر تحرسنا
ثم يقول :

لكنّ تلك الليالي عندما عصفت
وحرقتنا بنارٍ من لواعجها
ولا نقول كما قال الشّجّي لها :
حتى يصل إلى قوله :

فأهنا بموكبٍ أعيادٍ قد احتشدت
وعش فانت سعوذٍ كلما هتفت
وفي أخرى يتكرر صوت الشاعر ، ولا تكاد تدرك فارقاً فنياً بين القصيدتين إلا

اختلاف الغرض ، والميل إلى تبني حال " التناهي بعد التذاني " عقب رفضه في السابقة:

واللواعج لو يدري الخليّ لظى
ونسريح إليها وهي عارمة
وقد أثارت صباياتٍ بنا هتفت
ولا تزال رؤاها المشرقات رؤى
تهدي إلينا أمانينا الوضاء وقد
وذكرتنا وفي الذكرى مثار هوى
أيام نلهو وعين الحب تكلوننا

نهيم في لجّهِ الموارٍ راضينا
تفري العظام لتبلينا أفانينا
وذكرتنا بماضٍ من ليالينا
من المقاتن تاهت في مجالينا
« أضحى التناهي بديلاً من تذانينا »
في حرّ لاهبه نهفو لماضيـنا
وللمسرة أفياءٍ توارينا

وأمسيات وضيئات ببهجتنا والصفو مرتعنا ، والانس ساقينا^(١).

وتعجب الزمخشري أصوات معاصرة ، فينفث في شعره من أنفاس شعرائها ، ويصل خياله بأخيلتهم ، ماضياً على خطاهم في بعض صوره . وتراه في هذا التقليد يتخذ سبلاً متنوعة للإفصاح عن أصول تلك الصور ، فيلجأ حيناً إلى الاعتماد على صراحة أسلوب المعارضة ، كما فعل في مقطوعة " جارة الوادي " التي أغفل فيها التمييز على ما تقلده من صور شوقي في قصيدته " زحلة " ، فكان في صراحة نقله عنها غناءً به عددت الصور من النمط الثاني الذي يعلن الشاعر عن منهجه فيه . وهذه أبيات الزمخشري القائلة :

يا جارة الوادي بكيت وعادني	فرط الحنين إلى جمال رؤاك
وتطوف بي الذكرى فاصرخ نادياً	مما أكابد في الهوى وأساك
ولقد طفقت العمر أشدو بالمني	فقدوت أندب شقوتي بهواك
لم أدر ما مرّ الفراق وهولُه	حتى رمت بي للنوى يمناك ^(٢)
لا يخفى أنها صورة من قول شوقي :	
يا جارة الوادي طربت وعادني	ما يشبه الأحلام من ذكراك
مثلت في الذكرى هواك وفي الكرى	والذكريات صدى السنين الحاكي
ولقد مررت على الرياض بربوة	غناء كنت حيالها ألقاك
لم أدر ما طيب العناق على الهوى	حتى ترفق ساعدي فطواك ^(٣)

وقد أحدث الزمخشري تغييراً في ظاهر بعض الصور بذكر خلاف صورة شوقي ، لكن الأمر لم ينج أبياته من أسر الانصهار في شاعرية شوقي ، فحسيلة الطريقتين واحدة ، وفيما عدا البيت الثالث الذي انحرفت فيه الصورة عن مسار التقليد الواضح ، اتفقت صور المقطوعتين ، فالتقى الشاعران في الصورة الأولى لأن الشاعر أياً كان حاله بكاءً أو طرباً ، يعيش مشاعر هيجتها ذكرى " جارة الوادي " ، التي طافت به فائتارت لواعج الهوى ، وإن اختلف وقعها بين التلذذ بها عند شوقي والتألم منها عند الزمخشري

(١) من قصيدة " أماني " - منج النيل - ص ٥٠١ .

(٢) أصداء الراية - ص ٤٥ .

(٣) تقدّمت الأبيات في الفصل الأول ، مبحث " ثقافة الشاعر " .

كما تصوّر ذلك الصورة الثانية في المقطوعتين . أما الصورة الثالثة - وتعادل البيت الرابع من كل مقطوعة - فحالان يفضي أحدهما إلى الآخر : فالأرجح فيمن لم يذق مر الفراق أنه ذاق طيب العناق ، ومن لم يذق طيب العناق لابد وأنه كان مفترقاً عن محبوبته ، وأعني بالفراق في هذه الأخيرة ما يخالف طيب العناق وليس البعد عن ديار المحبوبة أو الانقطاع عن رؤيتها ، استدلالاً بمعناه عند الزمخشري الذي اشتكى منه بشكوى انقطاع ما اعتاده من المحبوبة من أسباب الوصل ومظاهره ، تلك الأسباب التي كانت يمناها كقيلةً بقطعها وفتح باب النوى !.

وقد يلجأ الشاعر في الإفادة من أخيلة المعاصرين إلى أسلوب التضمين الذي عمل به في نماذج سابقة ، فينصص على شطر أو بيت للإشارة إلى أصول الصورة أو الصور التي يتبناها عن غيره في ذلك النص . وأجد أمامي نموذجاً في قصيدة " يا حبيباً " التي شاقه في إبداعها لحن " الأطلال " للشاعر المصري إبراهيم ناجي ، فقال منها بالتضمين إلى أخذه عنها :

« يا حبيباً زرت يوماً أيكه » موثق الخفقة بالقيّد الحبيب
الخطى تعثر في أغلاله وأنا أزحف بالصمت الرهيب

.....
.....
.....

رقّة الأنسام في أعطافه يتلهى بعيون وقلوب
والصبا المراح في نضرته يترع الأكواب من نورٍ وطيب^(١)

أما أبيات ناجي فهذا شيء منها :

يا حبيباً زرت يوماً أيكه طائر الشوق أغنى المي
لك إبطاء الدلال المنعم وتجنّي القادر المحتكم
وحنيني لك يكوي أضلعي والثواني جمرات في دمي
وأنا مرتقب في موضعي مرهف السمع لوقع القدم
قدم تخطو وقلبي مُشبه موجة تخطو إلى شاطئها^(٢)

(١) مع الخضراء - ص ١٣٠ .

(٢) ديوان ناجي - ص ١٣٦ ، والبيت الخامس بداية مقطوعة جديدة

وربما جمع الشاعر إلى التضمين بضع كلمات تفصح عن صاحب النص المتقدم ، ومثل هذه التوطئة تزيدنا ثقةً بأمانة شاعرنا في النقل عن الشعراء ، خاصةً منهم من يفقد شعره الحضور في أذهان جلّ المتلقين من أمثال الشاعر السعودي حمزة شحاته الذي يُعد أحد أعلام الشعر السعودي لكن علميته مرتبطةً باسمه أكثر من ارتباطها بشعره ، ولهذا أجد الزمخشري يمهّد لمعارضة إحدى قصائده بكلمات جاء فيها :

« مع اعتذاري للشاعر الكبير الصديق حمزة شحاته » .

ثم يسير القصيدة على صورة كلية مشابهة " وهي الشكوى من هجر الغبوبة " وصور جزئية مشتركة من مثل صورة المحبين المتوافقين اللذين يجمعهما صفو الهوى ، وأخرى للقلب الكليم الحزين ، وثالثة للسهام القاتلة وهكذا ، استمع إلى أبيات الزمخشري :

راش سهم الصدود بالأحداق	" بعد صفو الهوى وطيب الوفاق "
يترامى بدمعي المهرق	وتجافى فمزق القلب شجواً
من أنين ولوعة واحترق	ورماني بما أسرّ عدااتي
فتضرعت بالفؤاد المراق	وقسا عاصفاً وأزمع هجراً
فاستفاضت جياشةً في باقي	وحبست الشجون بين ضلوعي
كيف طأوت ثورة الأعماق ^(١)	وأنا من يرى المذلة إثماً

وهذه أبيات شحاته يقول فيها :

عزّ حتى السلام عند التلاقي	بعد صفو الهوى وطيب الوفاق
وسليماً من حرقتي واشتياقي	يا معافى من داء قلبي وحزني
وهوان الشقاء في أطراقي	هل تمثلت ثورة الياس بوجهي
بأخرى قليلة الأشواق	فتهاديت مبدلاً نظرة العطف
حين سدتها من الأعماق ^(٢)	أي سهم به اخترقت فؤادي

• • •

(١) من قصيدة " إلى خيال " - مع النيل - ص ٦٧٠ .

(٢) بُث أغلب شعر شحاته في كتب الدراسات الأدبية السعودية ، والأبيات هنا نقلاً عن الشعر الحديث في الحجاز - ص ٣٧٠ . وكلمة " الأعماق " مثبتة فيه " أعماق " وهو خطأ يُخلّ بالوزن .

تقليد الزمخشري هي خمس وسائل إذن يقف بها الباحث على ملامح التقليد عند الشاعر طاهر في ميزان النقد زمخشري ، في ثانيا أغراض متنوعة انتحى كل منها منحى خاصاً قدّمت إضاءةً عنه فيما مضى .

ويبقى لنا في هذا اللون من الصور وضعه في ميزان النقد للكشف عن موقع الزمخشري فيه ، ومواضع الإحسان والإساءة في إقدامه على انتهاج هذا المنهج في التصوير . إلا أنه ينبغي لي بدايةً التنبيه إلى أمرين ، أولهما : أن انعكاسات التقليد - جيدها ورديتها - في شعر الزمخشري لم تكن تظهر على الصورة وحدها دائماً ، بل بدت على القصيدة الشعرية بكل عناصرها وبالتالي على الانطباعات العامة التي كان المتلقي يخرج بها بعد قراءة كل قصيدة دون تفكيك بنيتها^(٥) .

وثاني الأمرين : أن النماذج المقاس عليها تفاوتت في الصحة والتحقق ، فما ورد منه تضمنين أو أجزاء واضحة مطوّلة كان صحيحاً لاشك في أن الشاعر أخذ عنه لا عن غيره ، وما تراءت فيه الصورة دون تصريح وإفصاح أخذ فيه بالظن والتغليب لقرب الصلة بين الصورتين ، وربما كان لصورة الزمخشري مرجعاً غير ما ذكرت .

• • •

إنّ أول ما ساقني إليه تقليب النظر في تجربة التقليد عند الزمخشري ، هو الحكم بما أثّق عليه من التأثير السلبي للتقليد على صوت الشاعر ووضوح شخصيته في القصيدة ، فالشاعر الذي لا يصنع صوراً جديدة ، لا يستطيع أن يخلق لنفسه وجوداً متميزاً ، وإذا كان الدارس يملك احتمالاتٍ لإمكانية الحكم بخصوصية صورة ما ، أو قدرة على التسديد والمقاربة في معرفة شخصية صانعها أو على الأقل عصره ، بمساعدة من الصورة نفسها - كأن تُضمّن نصوصاً استقت منها^(٥) ، أو يتبدى فيها ألفاظ معاصرة ومعجم خاص للشاعر ، إذا كان يملك ذلك ، فإنه لا يملكه في تلك التي تصف ماجداً مهنداً

(٥) ولعلنا نلتبس العذر للشاعر في ذلك من كون الشعر العربي له أنساق موسيقية مضبوطة تحمل إلى

ذهن الشاعر كل عناصرها من لفظ وموسيقى ومعنى وصورة .

(٥) بهذه الطريقة قد يتضح فيها البعد الزمني ، أو منهج معين لشاعر ما .

ناصر الرأي ، أو تلك التي تقدّم النماذج السيئة من البشر في صورة الأفعى أو الثعلب أو الحرباء أو الطاعن من الخلف أو غير ذلك مما فصلته الشواهد السابقة ، لأنه في هذه الصور يقف أمام بعدين زمنيّين - قديم وحديث - ولا بد له من اختيار أحدهما ، فيخطيء أو يصيب ، وهذا بلا شك أحد مزالق التقليد العامة لكافة الشعراء ممن ساروا على الدرب نفسه .

ومن تأثيرات التقليد ما لا يعمم فيه الحكم بالسلبية أو الإيجاب ، إذ تعمل فيه نظرة مزدوجة لكل من النموذج المطروح والنموذج الكامن وراءه ، وبها يتم قياس أثر تحكّم الجانب التقليدي في مستوى أداء الشاعر ، ذلك التحكم الذي يُعدُّ سلاحاً ذا حدين ، من حيث يحسن قد يسيء ، ومن حيث قد ينفع فإنه يضر .

وهذه نماذج لكلا الحدين ، تبين من خلالها معالم ملموسة لما ذكرت آنفاً .

فمن أرجوزة للعلامة المفسر الزمخشري يثني فيها على مقامات الحريري قائلاً :

أقسمُ باللهِ وأَيَاتِهِ	ومشعرِ الحجِّ وميقَاتِهِ
إنَّ الحريريَّ حريٌّ بأنَّ	تُكتبُ بالتَّبَرِّ مقامَاتِهِ ^(١)

أخذ طاهر زمخشري قصيدته " واحدة أنت " ، فقال :

أقسمُ باللهِ ومَرْضَاتِهِ	وَمَنْ سَعَى الْكُلِّ لِمِيقَاتِهِ
يا أعذبَ الحبِّ الذي شَقَّنِي	ولم أذُقْ بعدُ لَذَاذَاتِهِ
ما أنتِ إلا الهدى والنسى	لخافقٍ يشدو بدَقَاتِهِ
يعيش في القربِ بأحلامِهِ	وأنتِ في البعدِ بطَيَاتِهِ
والحسنُ لولا أنتِ ما شاقنِي	وما تغزَلتِ بربَاتِهِ
فلا تقولي : تلك كانت له	صاحبةٌ أو من حبيباتِهِ
واحدةٌ أنتِ وشرعُ الهوى	يحبُّ من أدَى التزامَاتِهِ

(١) لم أعثر على الأبيات في مقامات الزمخشري ، وهي منقولة عن كتاب " الأدب العربي وتاريخه في

العصر العباسي الثاني " - د. رقية إبراهيم أحمد - بدون اسم دار نشر - ط ١ - ١٤١٤ هـ -

١٩٩٣ م - ص ١٣٣ .

والشرك في الحب حرام على من أنت في الأعماق من ذاته
وليس لي غيرك من صبرة وأشهد الله وآياته^(١)

والشاعر - كما رأيت - مشدود إلى موسيقى القصيدة وتناغم ألفاظها مع موسيقاها ، وقد صرفه سحر الإيقاع عن إحكام رسم صوره ، وأقصر أنفاسه عن تقصّي خطوطها وملاحمها ، لا بسرعة الإيقاع وقلة تفعيلات البحر الذي سار عليه فحسب ، فهذا وحده لا يمنع جودة للتصوير ، وكفاني شاهداً على ذلك أبيات الأصمعي الشهيرة وصورها البديعة ، وهي من مجزوء الرجز " بأربع تفعيلات فقط " ، ومطلعها :

صوت صفير البلبيل هيّج قلبي الثمل^(٢)

أقول إن الأمر واقع ، لا بسرعة إيقاع الأبيات وحدها ، بل وبحرص الشاعر على مواكبة النموذج المحاكى في ذلك الإيقاع وطريقة الاستهلال والانطلاق اللذين حالاً دون وعي الشاعر لسطحية الصور في ذلك النموذج ، وبالتالي إلى تسرب تلك السطحية إلى كثير من صوره .

وقد يقلت الزمخشري من ضعف الأخيلة الناجم عن انجرافه مع تيار النموذج المحتذى على ما به من هنات ، فيفيد من تقليد النصوص الجيدة المحكّمة في رفع مستوى أدائه الشعري بما فيه من تصوير . وهذه نصوصه التي يحاكي فيها قصيدة المتنبي ونونية ابن زيدون - على سبيل المثال - تشهد على مقدار تمكّن الاسترشاد بطاقتها الشعرية المبدعة من خلق قصائد وجدانية نجحت في تصوير الأحاسيس والمشاعر ، وتجسيد التجارب وتمثيلها ، والامتزاج بالطبيعة ووصفها ، وتقديم كل ذلك تقديماً مرضياً ربما لم يبلغ فيه الشاعر حدّ الإبداع والتفوق - كما كان الأمر في النصوص المحاكاة التي أبدعت - لكنه بالتأكيد قدّم من خلاله صوراً غدت في سياقها الشعري المتكامل من أفضل ما جادت به قريحته .

(١) مج الخضراء - ص ٥٠٦ .

(٢) هذا البيت من قصيدة طويلة وردت على لسان الشيخ القطان في شريط مسجل ، وهي منسوبة إلى الأصمعي لكني لم أعر لها على أثر في عدد كبير من أمهات الكتب ، ولعلها تكون منحوالة له .

ومسألة الاهتمام بنماذج جيدة أقر لها النقاد بالنجاح في التعبير الشعري ، مسألة تحتاج إلى أكثر من مجرد الإشارة إلى توفيق الشاعر في تصويره بتقليد نموذجي المتنبي وابن زيدون ، ذلك أن هذا التوفيق نفسه يراوح - بالمقارنة مع النموذج الأصلي - بين مقارنة أداء الشاعر ومحاذاته ، أو التفوق عليه ، أو القصور عنه ، ويبدو هذا الأخير غالباً على صور الزمخشري التقليدية التي يتفاوت فيها أيضاً مقدار القصور وعوامله .

فبالنظر إلى صورته المحاكية لنموذجي الشعارين السابقين ، نجد شاعرنا يقارب في مستوى تخيل صورته أداء الشعارين قبله في تصويرهما ، إلا أن انعكاسات صورته تبدو أقل وهجاً وإضاءة ، حيث ظل للسابقين فضل سمو موضوع التجربة وواقعيتها ، فالأول منهما يشكو مرارة ظلم الأحبة الذي أكرهه على الرحيل ، والآخر يتظلم من كيد الوشاة الذين بتوا أواصر الوصل بينه وبين من يحب ، في حين كان الزمخشري في محاكاته حالماً متباكياً على حب لم يرد في تسجيل حياته^(*) أو في إشارات قبل قصائده ما يؤكد أنه يكشف عن أي وقائع له ، ولذا ساغ له أن يجعل تجربته فيه مقدمة للمديح ، كما هو الحال في قصيدته " موكب الأعياد " ، وأن ينوع عبر قصائده وصوره في أوصاف المحبوبة وأسمائها وأماكنها^(١) .

وتشعر بالزمخشري يجتهد في محاذاة صورة جرير :

إن العيون التي في طرفها حورٌ قتلنا ثم لم يحين قتلنا
خاصةً وأنه يكاد يكرر الشطر الأول قائلاً :

" إذا العيون التي في طرفها حورٌ رامت فحاذر فني إيمانها الخطرُ "

(*) كان لي إشارة إلى رأي الدكتور الأنصاري في تجربة الحب عند الزمخشري ، إلا أنني لم أجد عموم شعره يؤكد هذا الرأي ، وإذا كان للشاعر قصائد تحكي تجربة واقعية : فإنه لا يمكن الحكم بكون قصائده التي يحاكي فيها الشعارين المذكورين شيئاً منها ، لأنها عندي مجهولة المواقع باستثناء قصيدة " الجمال المحجب " - مج النبل - ص ٣٢٩ ، التي قدم لها بتصريح يفهم منه أنه يروي مشاعر حب حقيقية .

(١) انظر تنوع أوصافها في النماذج المذكورة في غزله ، وانظر أيضاً الشاعر يهدي حبه في مج النبل ص ٢٤٧ ، ٢٥٩ ، ٢٦٦ ، ٣٢٩ ، ٣٣٥ ومواضع أخرى ، ومن مج الخضراء : ص ٨٧١ ،

٨٧٧ ، ٨٩٢ وغير ذلك .

إلا أن التأمل يبرهن على تفوق صورة جرير وفطنته لما لم يفتن له الزمخشري ، حين عمد إلى تقوية خطر تلك العيون الفاتنة بإثبات القتل لها ونفي الإحياء عنها وتوكيد ذلك بصيغة الفعل الماضي المضعف " قَتَلْنَا " وما في حكمه " لم يحيين " واستخدام إن التوكيد التي أفادت أيضاً حصول الافتتان بها في كل الأحوال ، هذا في الوقت الذي ظل فيه شاعرنا معلقاً ووقع خطرها إذا المستقبلية ومؤرجحاً له بين أن تروم العين الفتنة أو لا تروم ، مضعفاً بذلك من إيجاءات الصورة .

وتراجع صور الزمخشري التقليدية بوضوح أكثر في بضع مواضع أخرى من شعره تبدي من الفوارق في إحكام التصوير ما لا تبديه النماذج المتقدمة ، ومن هذه النصوص التي قلدها ففاقته جودة مع سبقها ، قول كعب بن زهير في " برده " :

كل ابن انثى وإن طالت سلامته يوماً على آله حدياء محمول^(١)

إذ يسهل إدراك هذه الصورة وهي تتراءى خلف بيت الزمخشري القائل :

فعمر الفتى إن مدَّ أو طال حبله على أي حال بالأسى سوف يُقطع^(٢)

فالتوافق في معنى الصورة ، إضافة إلى التوافق في صياغتها باستخدام أسلوب الشرط عقب الابتداء ، واستخدام أسلوب التقديم والتأخير في ترتيب الجمل ، كلها روابط بين الصورتين ، إلا أن كعباً أحكم بناء صورته ودق في رسمها ، فجاء بها لا حشو فيها ولا فضول بحيث تؤدي كل لفظة من ألفاظها عملاً يخل الاستغناء عنها به . فإذا نظرت إلى بيت الزمخشري رأيته دون ذلك في الإحكام والدقة ، ووقعت عينك على شيء من تراكيبه لا أهمية له ، من مثل جملة « على أي حال » التي لم تمد للصورة أسباباً في التخيل ولا أفادتها معنى ، بل جاءت اعتراضية عقيمة يمكن الاستغناء عنها ، وفكرة حصول النية في كل الأحوال - التي بدا للشاعر أن الجملة تبينها - لم تكن بحاجة إلى جملة مختصة لتوضيحها إذ كان المفهوم العام للصورة موفياً بالغرض .

(١) ديوان كعب بن زهير - صنعه الإمام أبي سعيد السكري - شرح ودراسة د. مفيد قميحة ، دار

الشواف للطباعة والنشر - الرياض - المملكة العربية السعودية - ط ١ - ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م

- ص ١١٤ .

(٢) من قصيدة " الربيع الكاوي " - مج النيل - ص ٢٠٠ .

ومن الواضح أن الشاعر إنما أورد هذه الجملة قياساً على الظرف " يوماً " الذي أورده كعب في صورته ، لكنه لم يتنبه إلى ما ينبغي لنظم الألفاظ في صورة ما من مراعاة إفادة المعنى : بزبادته أو تقويته أو دفع اللبس عنه ، الأمر الذي روعي في صورة كعب حيث أنيط بالظرف مهمة تحديد زمن الخبر " على آلة حذاء محمول " ، لئلا يتوهم أن المراد لزوم هذه الحال لابن آدم طوال سلامته ، فيظن أن الحمل على آلة حذاء لازم لا عارضٌ بأسباب الموت .

وبالقياس إلى بيت أبي صخر الهذلي :

وإنسي لتعروني للذكراكِ فترةً كما انتفض العصفور بلّله القطرُ

والذي أخذ عنه الزمخشري صورته المشار إليها من قبل :

.... يعطي الضياء حديثاً من عذوبته قلبي يرفرفُ والدقاتُ تنتظمُ
كانني طائرٌ في حضنِ أيكته من بُعد أن بللتُ أطرافه الدَّيمُ

لا يرد شك في أن صورة الهذلي مقدّمة عليها إحكاماً وصدقاً ، فالصورة التي رسمت انتفاض الطير لحظة يصيبه القطر دلّت على تفاجئه ، وهذه العناية بتصوير البلل مع المفاجأة المحدثة عنه لها من دلالات الوقع النفسي الشديد ما لا يكون في تصوير حال طير بلّله القطر فتمالك نفسه حتى يعود إلى أيكته ليظهر استجابته بما لا يخفى من الوعي والاطمئنان ، ومن ثمّ ، ولأن " كل إناء ينضح بما فيه " ، كانت الصورة الأولى أقدر على أسر المتلقي بما أشبعت به من الانفعال والمفاجأة التي يُشدّ إليها المرء بطبيعته ، وبقي تأثير الصورة الثانية وصفيّاً يحرك في المتلقي مشاعر خافتة هادئة لا تنافس تلك الناتجة عن صورة أبي صخر .

يُضاف إلى هذا العامل ما وقع بين الشاعرين من تفاوت في أمر المطابقة بين الصفة والموصوف ، إذ استطاع الهذلي أن يطابق بدقة بينهما حين جعل هزته عند تذكر من يعلق كهزة العصفور عند البلل ، أما الزمخشري فيخالف بين الطرفين ويحدث فجوة بينهما ، لأن الرفيف والخفّاقان - كما يصور - إنما اعتريا قلبه ، لكنه ينسى ذلك فيجعل صورة الطير له هو بقوله " كانني " ، وهو أمر لا يُقبل حتى على سبيل التجاوز بأنه وقلبه واحد ، لأن الصورة التي تستمد حياتها من رسم حركة ظاهرة ، لا بد وأن يكون ما تصوّره ذا حركة ظاهرة أيضاً تشبهها ، تحقيقاً لالتقاء الطرفين وصحة الصورة .

ومن النماذج كذلك ، هذا البيت القاتل :

فدع الوعيد فما وعيدك ضائري أطنين أجنحة الذباب يضير^(١) ؟

فقد حام الشاعر حول رسم صورته بقوله :

أبهذا الإسفاف تزعمُ نصحاً في طنين والرجعُ منه عواءُ

وصداه يصبُ في السمعِ وقراً كيف نُصفي إليه وهو غشاءُ^(٢)

لكنه في مقابل وضوح فكرة الاستخفاف والاستهانة بالمخاطب المتبحر في صورة الشاعر القديم ، وقدرة صاحبها على الوصول بسرعة إلى التعبير المصور الذي يريد ، يتعثر في رسم صورته - التي تسعى يقيناً لتصوير الفكرة ذاتها - فيحاول الاستفادة من عنصر " الطنين " وتصوير مردوده ، جاعلاً من نصح الخيث طيناً ومن مردوده السيء عواءً ، وهو بهذا التعجل في اختيار عناصره ورسمها يخلق عدداً من التساؤلات حول صورته ! ، إذ لا أعلم ما علاقة الطنين بنصح المناق ؟! وما وجه إرجاعه عواءً ؟! أهني إشارة بالطنين إلى ضعف ظاهره وبالعواء إلى خطورة مردوده ؟! إذا كان الشاعر يقصد إلى ذلك فقد جانب الصواب في تصويره ؛ إن طنين الذباب صوتٌ مؤذٍ أيضاً ، وفكرة مسكنة الناصح وضعفه - سواء أكان ضعفاً حقيقياً أم مدحاجة - لا تؤدي بمثل هذه الصورة ؛ لأن النصح ابتداءً لا يرتبط بأي أذى يمكن أن تقاس عليه الصورة ، ولذا ما أظن الشاعر حين جعل صدى الطنين عواءً طورَ الصورة أو أضاف لها ما يزيد عن أذى الصوت ، فهو يقدم صورتين صوتيتين مؤذيتين لكنه يغير في درجات الصوت .

وأعجب ما أجده في هذه الصورة ، أنا إذا سايرناها واعتبرنا العواء حداً أعلى للخطر - كما يريد الشاعر - نصطدم بالصورة في البيت الثاني ، حيث تجعل ذلك العواء غشاءً يمكن تجاهله ! ، وأتساءل كيف يمكن ذلك وقد تحقق الخطر ووقع كما تبين ذلك صيغة العبارة " والرجع منه عواء " التي دلّت على وسيلة الشاعر في الكشف عن معدن ذلك الناصح المخادع ؟! . إن الصورة القديمة - التي يترجّح عندي أن الشاعر

(١) البيت كما جاء في الدلائل لعبد الله بن محمد بن أبي عيينة - انظر " دلائل الإعجاز " - عبد القاهر

الجرجاني - تعليق: محمود شاكر - مطبعة المدني - القاهرة - ط ٣ ١٤١٣ هـ / ١٩٩٢ م - ص ١٢١

(٢) من قصيدة " الادعاء الأجوف " - مع الخضراء - ص ٩٠٥ .

قد استحضرها وأفاد منها في هذه الصورة - تتلافى هذا الاضطراب ، فلا تقدّم تصويراً لتنفيذ ذلك الوعيد بل تبقى نتيجته مغلقة مجهولة ، وأقصى ما بدّر من المخاطب فيها تهديد لا فعل معه ، ولذا صح أن يتجاهله الشاعر ويعده طيناً .

• • •

أما مستويا التصوير اللذان يظهر فيهما الشاعر محاذياً للصورة المحاكاة أو متفوقاً عليها فلا تشغل حيزاً كبيراً من صورته التقليدية ، والقسط الأعظم من هذا الحيز تشغله أمثلة المستوى الأول منهما : مستوى المحاذاة والمقاربة ، والتي أوردت منها شواهد في عرضي السابق ، منها على سبيل المثال صورته في معارضة بيت بشار :

والأذن إن أعلنت عن حبها سلفاً فالأذن تعشق قبل العين أحياناً

ومنها صور مقطوعته المعارضة لمقطوعة شوقي والتي أبنت ذي قبل أنها تحاذيها مع تغيير في بعض التعبيرات التي أفضت إلى الصورة ذاتها ، ومنها كذلك صورته التي تقتفي في رسمها أثر الشاعر حمزة شحاته ، وغير ذلك من الصور التي لا نجد الزمخشري يزيد إحداها معنى عما ورد في سابقتها ، كما تحس به يجتهد في ألا يهبط بها دون مستوى تلك ، حتى لا يبقى لغيرها مزية تصويرية عنها إلا ما يكون في بعضها من التفوق في أمر الصياغة وسلاسة التعبير ، المشكلة التي يعاني شاعرنا منها في كثير من شعره .

وقد يتفوق الشاعر على الصورة المقلدة ، وهو لا يمنح هذا المستوى التصويري إلا يسيراً من اليسير الذي يشغله المستويان معاً ، فما بدا لي من نماذجه لا يعدو نموذجاً واحداً دار حول تصوير الشيب فجاء فيه :

نشر الصبح فوق رأسي نوراً	بعد أن أغمض الأسي من جفوني
ليلة ثم حبة ثم عمر	وأنا في انتظار لسيه بعيوني
فإذا منه فوق فودي كف	تغمّر الشعر بالضياء المبين ^(١)

والآيات تذكرنا بالبيتين الذائعين في تصوير الشيب أيضاً ، واللذين يقول فيهما

الشاعر :

عيرتني بالشَّيب وهو وقارُ ليتَّها عيرتني بما هو عارُ
إن تكنْ شابتْ الذوائبُ مني فالليالي تنيرُها الأقمارُ^(١)

فلا مرأ أن الصورتين تلتقيان في جعل الشيب ضياءً ، ولا مرأ أيضاً في أن الصورة الأسبق زمنياً نجحت في تبليغ تجربة صانعها متضمنة عمقاً فلسفياً في البيت الأول ، إلا أن صورة الزمخشري بدت أبرع في أداء الفكرة ، فعلاوة على أنه استمد الضوء من الصباح النير وهو أعم ضياء وأقوى من الأقمار ، فإنه تجنب فيها الاعتماد على التصوير الحسي المجرد عن الأبعاد النفسية - والذي وقعت فيه الصورة الأولى بمقابلة الشيب في الذوائب بالأقمار وسواد سائر الشعر بالليالي - فقابل شاعرنا عنصراً بآخر مراعيًا التوافق الملموس والواسع بين الطرفين ، وحرص مع ذلك - عنايةً منه بالعامل النفسي - على التدرج في تقديم صورة الشيب المضيء ، مصطحباً المتلقي معه في اكتشاف آثار السنين المخلفة برأسه بدءاً من البوح له بمشاعر القلق والألم ، ورسم لحظات اللهفة إلى أمل مرتقب يأتي مع الصباح فيضيء حياته ، ثم انتهاءً بمفاجأة الصورة التي كشفت عن الصباح وضوئه لكن من حيث لم يكن في الحسبان ، فالصباح تبدى في رأس الشاعر الذي سرقة السنون ، فما استيقظ حتى اختطَّ الشيب شعره .

ولا أعلم ما إذا كان الشاعر قد تعمد ذلك أو لا ، إلا أن مفاجأة الصورة بدأت منذ الشطر الأول في المقطوعة بأسلوب ماهر أخفى النقطة الحقيقية التي تسعى الصورة لإضاءتها ، ففقد في الشطر الأول ملخصاً للصورة وسمه الشاعر بالإبهام كي يصرف المتلقي عن إدراك مسارها فيظن نور الصبح نوراً على الحقيقة اعتلى رأس الشاعر في وقت الصباح ، ثم عمل على إرباكه إزاء هذا النور في شطر البيت الثاني بربط مجيء الصبح بوقوع الأسى ، وتبدأ بهذا الإرباك مرحلة ميل المتلقي عن المسار الأول ، وهو

(١) جاء أول هذين البيتين منسوباً إلى المستجد بالله العباسي في كتاب أمثال الشعر العربي - للمؤلف

عاتق بن غيث البلادي - دار مكة للنشر والتوزيع - مكة - ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٨ م -

الخراف يتبعه تغير في المسار النفسي يمهد لمفاجأة الصورة التي يكشف فيها الشاعر عن محور صورته ، ويحدد ذلك النور بياض الشعر .

• • •

وهكذا تبين أن الجانب التقليدي ذو سلطان قوي ونفوذ كبير في صور الزمخشري ، قوامه في ذلك تعدد الأغراض التي تقبل نشوءه فيها ، وتنوع الوسائل التي يسري بها في الصور والتي هي بالتالي وسائل للكشف عنه ، وعلى رغم ذلك يظل الحكم بغلبة الصور التقليدية على المبتكرة عنده أو تأخرها عنها متعلقاً بالوقوف على النوع الثاني لمعرفة إمكاناته وحدوده في شعر الشاعر ، ومن ثم تتضح الرؤية في أمر هذين النوعين .

الصورة المبتكرة :

إن وجود المنحى الابتكاري في شاعرية أي شاعر ظاهرة طبيعية يفرضها الاستقلال الشخصي للشاعر نفسه ، فالخصائص التي يختص بها ، والمميزات التي تعرف بشخصيته وتبلور كينونته ، هي موجهات كامنة لإبداعه تمارس وظيفتها متى أتاحت لها الفرصة فاستطاع صاحبها أن يتخفف من قيود الاتباع مانحاً إياها منفذاً إلى طاقاته الشعرية لتحدد هي مسارها .

والبصمات الشخصية لشاعرنا : طاهر زمخشري وجدت متفصلاً لها في بضع مواضع من شعره بدت من خلالها صورة المبتكرة متمشية - إلى حد ما - مع ضخامة نتاجه الشعري ، لا من حيث الحكم : لأنها من هذه الحثيثة ضئيلة بالقياس إلى إنتاجه ، بل من حيث الكيف والوسائل ، إذ هي في هذا الجانب تنحو إلى التنوع والتعدد .

فالبحت في مجال ابتكار الصور عند الزمخشري يركز على الكشف على أحد محورين قدّم الشاعر بالانكفاء عليهما تجربته في هذا المجال ، كان في أحدهما يمنح صورته بعداً تجديدياً بإقامة علاقات جديدة بين مفردات متداولة وشائعة بين الناس ، أما في ثانيهما فله سبيل الرضوح والإعلان عن ملامح الابتكار في الصورة .

وقد أبانت دراسة شعر الزمخشري واستعراض نماذجه أنه في المحور الأول - والذي يعتمد على عناصر مألوفة - يحرص على التلطف في استحضار تلك العناصر ، فيعمل بتركيبها على نحو خاص ، وإسناد الصفات فيها لمن لم يؤلف إسنادها له ، على إيجاد الطرافة في الصورة القائمة عليها وصنّاعها باخذائه والتجديد ، حتى إذا قدمها في متن مجموعة من إبداعاته الشعرية وجد المتلقي أن من الصعب تجاوزها دون الالتفات إلى قفزات الشاعر فيها على المستويات التصويرية المألوفة لبعض العناصر ، وهي إثارة لا تعني بالضرورة نجاح الصورة ، إلا أنها بالتأكيد دليل غرابتها على تصور المتلقي الذي يشعر إزاءها بمحاولة للابتكار والتطوير .

يقول الزمخشري في نموذج لتلك الصور :

والشيطان أظلاً من رسوتِ ضحى وفي جواتبك الجدلى (عزيزان)
عبد العزيز وفاروق كأنهما قليان قد خفقا في صدر نشوان^(١)

فالصورة ترسم الملكين قلبين يخفقان " في صدر نشوان " ، وهي صورة طريفة يقاُحك بها الشاعر في معرض حديثه عن السفينة المقلّة لهما ، ومصدر طرافتها في توظيف عنصر القلب ذاته؛ إذ جرى العرف على جعله طرفاً في إحدى صور التجارب العاطفية، أما الشاعر هنا فيستخدمه لتقديم صورة يثني بها على الحاكمين ، وهو استخدام لم يؤلف من قبل ، ولذا تجد - بالتأمل - أن الشاعر يدلّ من دلالة القلب الروحية إلى دلالة العضوية باعتباره محرك الطاقات الحيوية في الأحياء ، ثم يعزز من طاقاته بتخصيصه بصدر النشوان الفرّح لتلائم الصورة مع موقف البناء والإشادة بشخصيتين كبيرتين .

وحين يصوّر الزمخشري اضطراب مشاعره وتقلب أحواله بأيدي المقادير ، يتطرق من ذلك إلى إظهار رؤاه الشعرية فيما حوله من المظاهر ، فيتصور في صفيح الريح نايًا يعزف ، ويسمع في صداها أنغاماً شجية تملأ الأجواء حتى إذا ما وصل إلى السماء الصحو قدّم في رؤيته لها الصورة " الوثبة " قائلاً :

والسماء الصحو في رزقتها مقلّة ترقب دنيا البشرية^(٢)

فالسما على اتساعها وتراخي حدودها إلى ما لا نهاية " مقلّة " واحدة ترأب دنيا البشر ، ولك أن تترك براعة الشاعر في الإلمام بكل مستويات المراقبة بإسنادها إلى مقلّة مشرفة على الكون بأسره ، وكيف أنه شفع هذه البراعة بطرافة وابتكار يستقبلانك بمجرد تلقي البيت الذي يفتح في مخيلتك نافذة لتخيل تلك المقلّة العظيمة .

وعلى مثل هذا التوظيف العضوي يعتمد الشاعر في ابتكار صور أخرى ، فهو يباغتنا بعطوحي في غير موضعه ، مستنداً إليه صفة يُقبل بها في ذلك الموضع على سبيل

(١) من قصيدة " تحية الملكين " - مع النيل - ص ٢٠ ..

(٢) من قصيدة " أنشودة الملاح " - مع النيل - ص ٢٢ ..

التصوّر والتخيّل . انظر إلى النموذج القائل :

تجمّد الدمعُ في العينين من رهبٍ وإنه في اللظى الشبوب ينهصر^(١)
فكل طرف على أجفانه كبّد بما يجيش بها تهمي وتنهمر^(٢)

إن فيه صورتين كليهما تؤدي معنى " البكاء دماً " ، وقد جاء الشاعر بالمعنى في الصورة الأولى منهما في إطار مألوف يصوّر الدمع الذي حالت الرهبة دون انسكابه من العينين وكيف أنه تحول إلى الانصهار في الدم الملتهب المتوقد المكثى عنه باللظى ، لكنه عاد فاختصر الصورة على نحو بديع مبتكر فصوّر الأجفان وعلى كل منها كبّد تجود بالدم ، وهي صورة لو مثلت في لوحة مرسومة لكانت غاية في الطرافة والإثارة .

ولأن العين موضع للأحاسيس - كما يرى الشاعر - فلا ضير أن تجد فيها " قلباً " بدلاً من " الكبد " فمقام الحديث يرجع إيلاء الشاعر إليه لا إلى الكبد ، إذ هو هنا حديث عن أشواق الحب والشعور بجمال المحبوبة وتألقها مما يتجاوز اختصاصات الكبد من الألم واللوعة والحسرة وغير ذلك من الأحاسيس المؤلمة غير المحببة . استمع إلى الصورة :

عيني تراك ، ومن سناك ضياؤها رغم احتجابك يا منى مضناك

عيني تراك لأن في أجفانها قلباً يفيض شفافه لنواك^(٣)

وصورة بديعة أخرى تسير على المنوال نفسه تتفق عنها قريحة الشاعر حين يلتبس أسباب الرّوصل إلى المحبوبة فيهديه فكره إلى إحدى وسائل الاقتران الطاهر البريء ، مستفيداً من سنة طبيعية تربط بين الطير والشجرة . فيقول :

ظائر الأيكة يشدو أخرساً وأنا بالحب في النجوى فصيح

ونصيب الطير من أيكته ورده ، أما نصيبي فقروخ

(١) من معاني الانهصار : الميل والالتجاذب . انظر المعجم الوسيط - ص ٩٨٧ .

(٢) من قصيدة " الرؤى الخالدة " - مج الخضراء - ص ٣٧٨ . وانظر من نماذج هذا التوظيف

" العضوي " ما جاء في قصيدة " عودة الصقر " - مج النيل - ص ٤٧ من توظيف المهج والأفئدة ،

والأرواح أيضاً على سبيل ارتباطها الوثيق بالجسد والأعضاء .

(٣) من قصيدة " أراك " - مج النيل - ص ٥١١ .

ثم تراه يفاجئنا بهذا الرجاء المرفوع إلى محبوبته :

فتعالي وتكوني أيكَةً وعلى أغصانها قلبي الصدوح^(١)

وهو أغرب ما يمكن أن يطلبه الحب من محبوبته ، فإن تصبح فضاء الشاعر شجرة صورة توقع في النفس إحساساً بالدهشة والفكاهة ، واستكمال هذه الصورة بتصوير قلب الشاعر معزولاً عنه يغني على الشجرة كما يغني الطير عاملٌ يقوي الاندهاش بها واستملاحها ، وقد كان من الممكن أن تصل فكاهة الصورة إلى الحد الكاريكاتيري لولا وجود التناسب بين جزئي الصورة ، ومناسبة الصورة بأكملها لمقام أمنية الشاعر الطامح إلى قرب المحبوبة ؛ فحاجة هذا العاشق للالتجاء إلى محبوبته سوغت له تخيلها أيكَةً ، واختيار الأيكة اقتضى وضع القلب فيما يتناسب معها من الأجزاء ، كالأغصان التي اختارها في هذه الصورة ، وإرواء لهفة الشاعر باقتطاع قلبه منه ووضعه هناك له مبرراته المرشحة، أولها كون القلب موضع العاطفة واللهفة والشوق ، وثانيها أن صورة القلب بين الأغصان خير من تصوير الشاعر كاملاً على الشجرة يفتقد عليها من حبه لتتضح عاطفته تجاهها ، فهذا سيقتل قبول الصورة بمبالغة الطابع الكاريكاتيري الساخر فيها .

• • •

والحكم على حداثة الصورة لا يقف عند حدود تقصّي الملمح السابق ، فقد تخلو منه وتظل مع ذلك جديدة يحكم للشاعر بالابتداع فيها ، وصورة مثل قوله :

الدجى بحرٌ ونفسي موجةٌ ساقها التيار للشط البعيد^(٢)

ومن البين أن فيها حساً للتجديد بتغير وسيلته عن السابقة ، وهو لا يكمن في جعل الليل بحرًا فهذه صورة باتت من اصطلاحات التصوير الشعري ، إنما التجديد في جعل النفس موجةً في بحر الليل تنساق معه إلى شواطئ بعيدة من الهواجس والأحلام ، وقد كان دأب الشعراء من قبل تقليب أوجه الليل وأفعاله على النفس ساكنةً . ومن ثم صبّ الرؤية كاملةً على ذلك الليل دون الالتفات كثيراً إلى موقع النفس منها ، في حين

(١) من قصيدة "همسات" - مج النيل - ص ١٠٨ .

(٢) من قصيدة "أنشودة الملاح" - ص ٢٣ .

أن الزمخشري في صورته هذه يشبع " نفسه " بالحركة منذ الخطوة الأولى فيجعلها " موجة " ، ويقيها بهذه الحركة - التي يبدو أنها لا إرادية - على اتصال بالحدث وفي واجهة الصورة .

وشبه بذلك تصوير الشاعر للمشهد المأساوي التكرار " غروب الشمس " ، حيث يفلسف هذه الظاهرة ويفسر نظامها بطريقة مبتكرة ، فيقول :

والشمس تطفُرُ^(١) نحو القاع غائبةً كما تقيبُ بصدْرِ المرءِ أسرارُ
تجرُّ ذيلَ أصيلٍ سالَ من فرقٍ دماً سحائبه قى الأفقِ أنهارُ
تفرَّ من غَيْهَبٍ قاضت دياجره منها على اليمِّ أسجافٌ وأستارُ^(٢)

إن غروب الشمس خلف المحيط والذي يترأى للناظر أنه سقوط لها في المياه ، يثير لدى الشاعر فكرة غياب الأسرار في صدر الإنسان ، وهو ارتباط غريب يمنح الصورة بُعد المفاجأة ، ولعله تؤكد عنده من الاشتراك بين الطرفين في صورة الدفن والتخشب ، أو ربما كان بدايةً للاتجاه الفلسفي الذي اتضح في الصورتين التاليتين حين عادل بينهما إشارة إلى كون الشمس وغروبها سرّاً من أسرار الكون ، وغايتها ساعة الغروب غياب هذا السر .

وتبدو هذه الصورة الفلكية التي يرسمها الشاعر أكثر جمالاً وتفناً برصد المشهد الحركي البديع الذي يتبع خيوط النهاية لحظة تغوص الشمس في الأعماق ساحيةً معها فلول الأصيل الذي سال على وجه الأفق فرقاً من حنادس ليل لم يلبث طويلاً وأن حطّ رحله وأسدل ستاره ..

وتلتقي هذه الصورة بأخت لها في " وقفة ٣ " حيث يرسم الشاعر لوحته قائلاً :
قَالُوا : بَكَتْ شَمْسُ الْأَصِيلِ فَضَرَجَتْ وَجْهَ السَّمَاءِ يَدْمَعُهَا الْهَرَقُ
أَوْ مَا دَرَوْا أَنِّي بَكَيْتُ مِنَ الْأَسَى وَالْيَحْرُ دَمْعُ فَاخٍ مِنْ أَمَاقِي^(٣)

(١) لم أعتبر في المعجم على المعنى الذي يريده الشاعر هذه الكلمة وهو " الليل إلى الغروب " ، بل وجدته

في كلمتي طَفَلْتُ لِلشَّمْسِ وطفقت .. انظر المعجم - ص ٥٥٩ - ٥٦٠ .

(٢) من قصيدة " عودة الصقر " - مج النيل - ص ٤٦ .

(٣) مج النيل - ص ٦٩ .

غير أن " الأصيل " هنا أثرٌ عن عاملٍ آخر ، فالشمس في هذه اللوحة حزينة باكية - ربما هو الحزن في لحظات الوداع - ودموعها التي تناثرت على وجه السماء شكلت بحمرتها شفقاً امتدَّ في الأفق .

إذن هي دموع الشمس تلاحت في نسيج قاني اللون يعرفه الناس " بالأصيل " .
وتبرع اللوحة في استقطاب الحواس بتقديم فكرة أخرى غاية في الطرافة والتعجب، يفاضل فيها الشاعر بين معالم فيضان الدموع عند الشمس وعنده ، فإذا كانت دموع الشمس قد غطت السماء بسجف من الأصيل ، فإن دموع الشاعر فاقتها غزارة وانهماراً ! وما البحر إلا فيضها الذي وعته الأرض !.

والبحر ملهم للزمخشري في أكثر من صورة ، يرحل إلى شواطئه ويغزو تياراته ، ويث الشكوى إليه أو منه ، وفي قصيدة " ملتقى البحرين " يتحفنا بهذه الصورة :

فكيف باحلى ما تمنى تطالبه ؟	فيا أيها الملاح والبحر مالح
يغالبُ فيك الهمُّ ، والهمُّ غالبه	ويا أيها التيارُ رقياً بعابر
ومن موجك الهدار يدفقُ صاحبه ؟	أترنو وفي شطئك أثباجُ ثائر
حوالي يا من ليس يأمنُ ركبته	وتجري باهوالٍ نفثت شرورها

.....
لظاها عبابٌ في الفؤاد تضاربه	كذلك الأسى يا للماسى وسحرها
وفي ملتقى البحرين قلباً وذائبه ^(١)	فإن كنت في بحرٍ ففي النفس مثله

أي حيرة ترين على الشاعر في هذه اللوحة ، إن المآسى تمزقه شرٌّ ممزق ، وحين يلجأ إلى البحر ملتماً الترويح والسلوى تتفتق في نفسه صور جبروت البحر وبطشه فتطفئ على ما كان يستشعره فيه من الأنس والراحة ، وإذا به عالقٌ بين بحرَيْن فيهما العذاب ، بحر الماء بتياراته العالية وأمواجه الصاخبة ، وبحر الحزن والأسى ، وغدا في لجنهما قلباً ذائباً صهرته الصروف .

• • •

وتعزى سمة الابتكار في بعض صور الزمخشري إلى ملامح قد لا تشغل حيزاً واسعاً من بناء الصورة ، غير أن لها وقعاً طريفاً لا يخفى ، خذ مثلاً هذه الأبيات القائلة :

فراقص الإغراء يغفو على جيدك والألحاف والمعصم
وقد كساك الروعُ أزهاره فصرت أحلى منه بالمبسم

بالعين يجثو بين أجفانها ساحرك العبابث بالأسهم^(١)

لقد تقدّم مني إشارة إلى أن صورة الأسهم المنطلقة من العيون صورة تقليدية قديمة ، غير أنه لا يمكن إدراجها هنا تحت طائفة التقليد والمحاكاة إذ لا تمرّ بالمتلقي مرور الكرام - كما يقال - بل توقع في نفسه شعوراً بالطرافة والاستحسان ، فإذا تأملناها مجدداً وجدنا مردّ ذلك إلى لفظة صغيرة أفاد منها الشاعر في التشكيل ، فهو يرسم سهاماً تنطلق من الأعين الفاتنة ثم ينتقل ببصره سريعاً إلى زاوية أخرى - خلف الكواليس - ثرينا ساحراً جاثياً هناك يعبث بتلك الأسهم ، وهي زاوية صغيرة ضيقة لكنها واسعة التأثير في مهارة الصورة .

ومثال آخر لفاعلية الملامح السريعة في تحديث الصورة المؤثر قول الشاعر :

يشيع السحر مبسمها ويعطف عودها الخجل
ويغمّر دربها عبقاً قواماً أهيف ثمّل^(٢)

ففي البيتين محاولتان لتصوير تشبيهي وتعطف قد المحبوبة ، غير أن الشاعر في الأولى لا يحقق ابتكاراً في الصورة ونجاحاً في تمييزها عن غيرها ، لأنه لا يقدم تصوراً ليس مألوفاً يجعل ذلك التشبيهي أثراً عن مشية الخجل والدلال ، في حين أنه يفعل ذلك في الثانية برّد التشبيهي إلى تصوّر أكثر تحيلاً وتحليلاً بدا فيه القدر ثملاً لا يتمالك نفسه من التمايل . وصورة ثالثة تعبّر عن هذا الاتجاه أيضاً فترسم الحياة من منظور سوداوي يانس مصورة صعوبتها وكيف أن مقادير السوء فيها تضرب على حين غرة :

(١) من قصيدة " مع الجمّة العذراء ... !؟ (٢) " - مع النيل - ص ٧٢٣ .

(٢) من قصيدة " شعل " - مع النيل - ص ٤١٣ .

وجدي نؤوم والحياة عسيّة تُعدّ لمن تلقاه سوءاً ملثماً^(١)

إنه اختيار لطيف من الشاعر للبديل عن معنى "ضرب الأقدار للغافل"، وهو لا يتجاوز لفظي "سوءاً ملثماً" لكنه مع ذلك أدى الفكرة أداء جيداً غير معهود .

• • •

وفي أحيان أخرى ، لا يركز الشاعر على التفرغ في تركيب العناصر وتأليفها ليضفي طابع الجودة على صورته ، فقد يكون هذا الطابع طافياً على سطح الصورة من وجود دلائل تدرك بالنظر والعقل دون الحاجة إلى تعميق التأمل أو تفعيل الحس الفني لإدراكها .

وتتنوع طرق إيجاد هذه الدلائل بين مجرد البحث عن مصطلحات ومواد حديثة يشكّل توظيفها صوراً جزئية سريعة ، أو تتبع استخدام الشاعر لشيء من تلك المواد المعاصرة وتوسيعه الصورة فيها بإمدادها من الأوصاف والأحوال بما تعارف عليه المجتمعات في العصور الأخيرة .

وفي إحصاء تقريبي ، أبانت الطريقة الأولى أن للزمخشري سبعة نماذج أتى فيها على بضع مصطلحات حديثة من مثل الديقراطية والذرات "النووية"^(٢) ، وبحر المانش ، والصواريخ^(٣) ، والمكياج ، وطارئة البوينج^(٤) ، والكمان ، وأعطى الصورة بكل واحدة منها خطأً مبتكراً يجاور خطوطاً أخرى تقليدية أو محايدة عن التقليد والابتكار^(٥) . وهذه بعض تلك الصور :

يقول الزمخشري :

حجوا إليه فلاقوا في مرابعه أهلاً كاهل ، وأوطاناً كأوطان

(١) من قصيدة " وراء الأمل " - مج النيل - ص ٢٠٩ .

(٢) انظر قصيدة " بنود الإخاء " - مج النيل - ص ٤٩ .

(٣) انظر قصيدة " الصبر " - مج النيل - ص ٣٥٦ .

(٤) انظر قصيدة " في مطار تونس " - مج الخضراء - ص ٢١ .

(٥) هناك صور لا يمكن اعتبارها تقليدية أو مبتكرة فهي مشاعة لكل العصور وتعتمد على عرفية اللغة .

وفيه معنى الديمقراطية انبلجت
وتسمعه قائلًا في قصيدة " دنيا الغد ٢ " :
فالملك والجاه والصلوك سيان^(١)
د إلى ذروة المعالي تسامي
تعبّر " المانش " والمحيط وتمضي
ومن قصيدة " ذكاء المغرب " يقول :
يا ذكاء كلما قلت لها :
واستدارت وتوارت خجلاً
ومن " المكياج " في أطرافها
ويقول من أخرى :
يا سمير الهوى نذاك نفومُ
وبافكارك الشوارد تجري
بلسان يرقرق القول شدوا
مزهري ، عطاؤه الترنيمُ
وهي فيض نواله تكريم
" وكمان " به تشافت كلوم^(٢)

ومثل هذه الصور الابتكارية - على الإجمال - لا تقاس جودتها أو جمالها بما تحمله من ملامح الابتكار ، فهذا المقياس تعطله اصطلاحية الملمح التجديدي التي لا تختلف من صورة لأخرى ، كما لا تثير خيالاً أو تحرك عاطفة ، إنما يبقى الحكم على أداء الصورة ومستواها بالنظر إلى مبلغ إحكام ما يصحبها من صور جزئية مكملة .

أما ثاني الطريقتين ، فقد كشفت عن أن استخدام الشاعر لعدد من العناصر الحديثة والتعرض لها بالوصف والاستعانة بها في تمثيل التجربة وارءً عنده في صور متعددة منها صورة للقرش^(٣) وأخرى للسينما وثالثة للطائرة ، والبرّول ، والهاتف ،

(١) من قصيدة " حمامة السلم " - مع النيل - ص ٣٧ .

(٢) مع النيل - ص ٥٧ .

(٣) مع الخضراء - ص ١٨ .

(٤) من قصيدة " سمير الوادي " - مع الخضراء - ص ٧٠٨ .

(٥) كلمة معربة جاء في الوسيط أنه نوع من المسكوكات يُعامل به ، واختلفت الأقطار في مقداره فهو جزء من مائة من الجنيه أو الليرة .

والساعة ، والصواريخ^(١) ، والقمر الصناعي^(٢) ، وربما وُجد في شعره غير ذلك من العناصر الحديثة المصوّرة ، التي زود الشاعر صورة كل منها بتفصيلات تفسح المجال للنظر في نجاحها أو فشلها ، بخلاف الشق الأول :

استمع إلى الزمخشري مصوراً القُرْشَ بصور طريقة قائلاً :

ومشى "القُرْش" في زهو إلى أن	صار يبني بصرحنا ويشيد
جاهداً يصرع الحوادث حتى	أدرك الفوز ، واحتواه الخلود
فهو الآن زاهياً يتغنى	كل عام لنا بناديه عيد ^(٣)
وخطاه على الزمان ثبات	حفا من رئيسنا التنايد
كان "قرشاً" لكنه عاد فيضاً	عند ينبوعه يطيب الورود
فبدى فارعاً يصافح فتحاً	ولنا منه كل يوم جديد
وإذا ما النجاح صادف أمراً	تبعته الآمال وهي عبيد
فهى "وفرة" نماها "اقتصاد"	منهما اليوم في الحياة سعود ^(٤)

وعن "السينما" يتحفا الشاعر بهذه الصورة من مقطوعة بالاسم نفسه :

وزرت "السينما" فرأيت فناً	بوادي النيل حيّاه النجاح
وأعجب ما رأيت بها ظلاماً	مريعاً في حواشيه (صباح) ^(٥)

والبيت الثاني يقدّم الصورة في نقل واقعي "معكوس" ، فهو يقلب الصورة يجعل الصباح في حواشي الظلام في حين أن الصحيح هو إحاطة الظلام بنور الشاشة السينمائية الذي صوره الشاعر بالصباح هنا .

(١) انظر قصيدة بهذا العنوان في ألحان مغرب - ص ١٥٤ .

(٢) انظر رباعية "القمر الصناعي" - مع النيل - ص ٤٢٣ .

(٣) يشير إلى الحفل السنوي للجمعية العمومية للتوفير والاقتصاد كما يدل على ذلك توطئة الشاعر لقصيدته .

(٤) من قصيدة "نواة معمل النسيج" - مع النيل - ص ٧٤ .

(٥) مع النيل - ص ٧٩ .

وتعد صورة البزول - عصب الحياة اليوم - إحدى بدائع تصوير هذه الثروة الحديثة ، خطها الزمخشري بكلمته قائلاً :

بارد اللمسة حرّان الهدير	في حقول قد جرى التبر بها
شعلة توميء للخير الوفير	يحمل النار على ناصية
حرّها ينفج من تيار نور	ومجاريه أنابيب لظى
عانق الرمل وأكوام الصخور	هو بحر بين أطباق الثرى
فإذا ما انساب يجري بالحرور	بارد الموجة في مكنه
كتل تدفق بالتبر الغزير	في الأنابيب ومن فوهات
أسفر " القار " مشعاً للبذور	من ينابيع إذا ما انبجست
فتنة تكسو بهاء كل بور	أسود الطلعة لكن له
لربّاه نأغت سرب الطيور ^(١)	فإذا الأرض التي ترجو الحيا

والهاتف من مبتكرات التقنية التي تناولها الشاعر في قصائده وأنشأ لها صوراً ، ومن صوره التي أتى فيها على شيء من خصائص هذا الجهاز قوله في قصيدة " أنا ورفاقي " :

خرج الرنين به عن الإطراق	والهاتف الملتاع بين حباله
والصمت أجم صوته بوثاق	أصغى إلى الدقات في طياته
رنّاته بدداً وراء الطاق	عرف النداء لغيره فتناثرت

فانا وأسلاك المسرة نرتجي برّداً يرجع حديثها الرقراق^(٢)

وينال الزمخشري بالتسخط والتأنيب على آلة التوقيت " الساعة " التي يقدم صورتها وفق ما انتهت إليه التقنية الحديثة ، ولا يخلو هذا التقديم من جمال تصويري ونجاح في توظيف الصورة لنقل مشاعر الغضب والانفجار التي قصد الشاعر بثها من خلالها :

(١) من قصيدة " تيار نور " - مج الخضراء - ص ١٨٧ .

(٢) مج الخضراء - ص ٤٣٠ ، ٤٣١ .

رجع إيقاعك البغيض الكئيب	لم يعد مأملاً لقياً حبيبي
أنتِ بلهاء علقت في جدارٍ	لفها الليل بالسكون الرهيب
ورنين الدقات منك عويلٌ	ينثر الذعر رجعه في الدروب
أنتِ خرساء أنطقتها شجونٌ	أشعلت في الضلوع نار الوجيب

فتجيش الدموع تفسلُ بالمهراق آلام صفوي المسلوب
 في ليالٍ كانت ثوانيك فيها خفقات تنوح كالعندليب^(١)
 وفي قصيدة " في الطائرة " شاهد آخر من شواهد الصورة " التقنية " التي تسري
 فيها ملامح الابتكار ، فالشاعر يصف فيها الطائرة بقوله :

في جوف طير بلا ساق ولا قدم	لكنه في مدار النجم سيَّارٌ
يعلو فتسبح في الأجواء خطوته	ودونها تنطوي في الأرض أمصارٌ
له جناحان من بردٍ ولا هبة	وصوته ناغمٌ والرجع هدارٌ
إذا تأنى سرى كالبرق ما لحقت	مواقع الخطو من مسراه أبصارٌ
وإن مقلته محشوةٌ لهباً	لكنها لاكتشاف الدرب منظارٌ
في صدره الرحب يطوينا وجمعنا	كاننا في الحواشي منه أسرار ^(٢)

والصورة الأخيرة التي شكلها الشاعر منحت صورة الطائرة بعداً ابتكارياً يتبع
 انحور الأول من حديثنا فهو يبتكر في تركيب العنصر مع غيره بجعل الركاب أسراراً .
 وهذا الشراء في استقطاب ملامح التجديد ومحاوره في الصورة الواحدة ، يعد
 امتداداً للخطين السابقين لا ينفرد عنهما إلا بقدر ما تنفرد شواهد الجامعة لأكثر من
 وسيلة تجديدية عن غيرهما مما لا يقوم فيه التجديد إلا على وسيلة واحدة ومحور
 فردي ، ومع أن شواهد قليلة إلا أن دراستي اقتضت منحها استقلالية تُعرف بها
 مزيتها عن غيرها .

(١) من قصيدة " مع الساعة " - الحان مغرب - ص ١٤٩ .

(٢) مع الخضراء - ص ٨٤٦ .

وقصيدة " العاذل الأخرس " أحد نموذجين عثرت فيهما على تمثيل لهذا الأمر - إضافة إلى صورة الطائرة السابقة - حيث قدم الشاعر صورة عجيبة للساعة جمعت إلى حدائث الموصوف ابتكاراً في تشكيل صورته ومفاجأة في ردود الفعل :

واقترقنا إلى لقاء فلما أرف الوعد جاذبتني ظنوني
وعلى الصمت في الجدار عذول كان خفاقه قوي الرنين
ساخراً بالذي يعد الثواني في جنون وليس بالمجنون
قال : يا من إلى فتاتك تهفو أنا قدمت وعدّها من حنيني^(١)

إن الساعة تنافس الشاعر في حب فتاته ، وحنينها جعلها تقدّم الوقت وتسرع به ، ورغم ما في هذه الصورة من مخالفة للمألوف بتباطؤ الوقت على الموعود ، إلا أنّ فيها مفاجأة مبتكرة من الشاعر بمنافسة الساعة له في حبّها .

وقصيدة " حبيبي على القمر " قصيدة رمزية عن الغرب والعرب والاستعمار والفساد ، وهي تتوسل إلى رموز هذه العناصر بصور جامعة تحوي أكثر من محور للتجديد ، فترسم صورة لرائد الفضاء - ويرمز إلى العربي - فتجعله المغامر الذي يسابق الهواء بجوار لا يملك اللجام أو حتى الخوافر ، ويخلق فيه بلا جناح ، وترسم أخرى لبزة ذلك الرائد النقية البيضاء الرامزة لإيمانه الذي يشحذ عزيمته ويشد أزره ليجري به في شعلة من هب بغير ساق وبلا أقدام ، حتى يصل إلى العلاء فيشرق في مساء الظلم والاستبداد :

ورائد الفضاء يا حبيبتي
مغامر .. وواحد من البشر
يسابق الهواء
يعبر الجواء
.. جواده .. بغير سرج .. وبلا لجام
بلا خوافر

لا ... ولا جناح طائر
لكنه مركبة مدببة
مصنوعة من الحديد والذهب
... وبزة الرائد يا حبيبتني
نقية بيضاء ... تبهر البصر
مشحونة الأكمام
في وسطها حزام
تشد منه الأقنعة
تجمعه في قوقعة^(٥)
تجري به في شعلة من الذهب
بغير ساق .. وبلا أقدام
إلى العلاء .. لا إلى الأمام
تشرق في المساء
من فوق أكداس النجوم^(٦)

• • •

هذا مجمل ما بدا لي من اتجاه الابتكار في تصوير الزمخشري ، وقد غدا واضحاً من أعمال النظر في اتجاهي التقليد والابتكار عنده أن مصوّر شاعرنا مقلدة أكثر منها مبتكرة ، وذلك من اتساع مساحة التقليد في شعره على اختلاف الأغراض والوسائل ، في الوقت الذي يضيق فيه الجانب الابتكاري ويقلّ حظه من تلك الوسائل وبالتالي من النماذج .

(٥) يبدو أن البزة ترمز إلى الإيمان ، وقد أساء الشاعر استعمال اللفظة " قوقعة " في تصويرها ، لأن القوقعة تدل على الاحتواء والتراجع والإيمان لا يفعل ذلك ، كما أن دلالة هذه اللفظة لا تتماشى مع سائر أجزاء الصورة الدالة على الإقدام ومحاولة تحطيم الواقع المر .

(٦) ديوان حبيبي على القمر - ص ٣٢ ، ٣٣ .

صور متقابلة^(٥) :

يعد هذا النوع من مثریات الصورة عند الزمخشري ، فهو يملك طاقات كبيرة في اجتذاب المتلقي والاستحواذ على ملكاته على امتداد صوره المفعمة بالتركيز والكثافة . والمقابلة أو المفارقة التصويرية - كما يسميها البعض - يعرفها الدكتور علي عشري زايد بأنها : « تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض »^(١) .

وقد عرف الشعر العربي قديماً طرفاً من هذا التناقض حين عالج اللون البديعي المتمثل في " الطباق والمقابلة " ^(٥)، لكنه وقف عند حديهما فلم يتمكن من بلوغ الفهم الحديث الواسع للتناقض الذي تختلف آليته ومقدار خصبه عنها في التصور القديم له . وهو ما يلخصه الدكتور زايد بقوله : « المفارقة التصويرية تكنيك مختلف تماماً عن الطباق والمقابلة ، سواء من ناحية بنائه الفني ، أو من ناحية وظيفته الإيحائية ، وذلك لأن المفارقة التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها هذا التناقض الذي قد يمتد ليشمل القصيدة برمتها فتقوم كلها - على مفارقة تصويرية كبيرة ، « والتناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل ، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف » . ويواصل مقارنته فيقول : « أما " الطباق " و " المقابلة " فإن مبناهما على مجرد الجمع بين ضدين - في الطباق - أو مجموعه من الأضداد - في المقابلة - في عبارة واحدة ، دون اهتمام بإبراز التناقض القائم بين هذه الأضداد أو استغلاله استغلالاً تعبيرياً ، بل دون اشتراط أساساً لوجود تناقض واقعي في السياق الشعوري بين

(٥) يمكن التعبير عن الصورة الواحدة من هذا النوع (بصورة مقابلة) على اعتبار أن طرفيها شكلاً معاً صورة واحدة للتقابل والتناقض ، كما يمكن نعتها عند التحليل (بصورتين متقابلتين) بالنظر إلى كل طرف منها على أنه صورة مستقلة حدث بينها وبين أختها تقابل .

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة - مكتبة النصر - القاهرة - ط ٣ ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م - ص ١٤٧ .

(*) الطباق تضاد بين كلمة وأخرى ، أما المقابلة فتضاد بين أكثر من كلمة وأخرى .

هذه الأضداد ، فكل ما كان يهتم به البلاغي القديم هو مجرد التضاد أو التقابل اللغوي بين مدلولي لفظتين أو مدلولات عدد من الألفاظ حتى وإن نظمت هذه الألفاظ المتضادة في سياق واحد لا يقوم على التناقض بل على التكامل^(١) .

ويبقى للونين السابقين منفذ واحدٌ ينجحان به في تشكيل مفارقة تصويرية ، ذلك هو قبولهما للانخراط في صفوف عناصر تعبيرية أخرى يلتحمان معها فيمثل كل منهما خطأً من خطوط مقابلة تصويرية يعترف بها الفهم الحديث للتقابل والمفارقة ، وهو ما سيرد لاحقاً إن شاء الله .

• • •

والحديث عن المفارقات التصويرية أو تقابل الصور في شعر الزمخشري حديث يتشعب إلى زوايا متعددة متداخلة فرض حجم المادة الشعرية الضخم وتنوع مسارات المفارقات فيها ، ظهورها على ساحة البحث ، وأبرز هذه الزوايا : معرفة الوسائل المعبرة في تشكيل الصور المتقابلة ، والصيغ والأبنية المتخذة لتقديمها ، إضافةً إلى النظر في أحوال الطرفين من حيث الحسية والمعنوية .

ويعزى إلى الزاويتين الأوليين اللتين تختلف فيهما المناحي وتفرع الجوانب جلّ شأن هذا النمط الصور ، فتقصي الوسائل المعبرة في تشكيل المفارقات التصويرية يقودنا إلى الوقوف على أربع وسائل لجأ الشاعر إليها في إقامة صوره ، حيث استفاد في بعض مفارقاته من لون " الطباقي " الذي كان له دورٌ أساسيٌّ في خلق حس التضاد ، لكنه ارتقى به عما عيب عليه من الجمود والضحالة إلى مستوى التقابل والمفارقة بما فيهما من حيوية وإثارة عن طريق تفصيل القول في كل عنصر من العنصرين المتضادين وعدم الاكتفاء بمناقضة كلمة لكلمة ، ذلك التناقض الباهت الذي لا يستطيع النهوض بصورة شعرية . والأمثلة التالية توضح الفكرة السابقة التي تقوم عليها الوسيلة الأولى .

ففي قصيدة " غلبت على أمري " أنشأ الزمخشري هذه المقابلة قائلاً في بكاء

زوجته :

فكم سهرت عيناك مثلي ليالياً نراقب فيها الصبح والصبح حردانُ
نعد الثواني ثم نتلو صحائفاً وقد أغمضت فوق الوسائد أجفانُ^(١)

من الجليّ للنظر أن هناك تضاداً بين كلمتي " سهرت ، وأغمضت " ، وهو تضاد ينطوي تحت جناح الطباق ، إلا أن في الصورة ما هو أكثر حياةً وحركةً من مجرد الطباق بين هاتين الكلمتين ، ومرّد ذلك إلى ما صحبهما من تفصيلات منحت الطرف الأول خلفية زمانية متقلبة بين ليالي السهد والسهر وبين الصباح المنتظر المتربّ ، كما منحت الطرف الثاني للتقابل خصوصية مكانية بذكر الطرف المضاف (فوق الوسائد) الذي خدم الصورة في جانين ، أحدهما استبعاد ما عد النوم من أسباب إغماض الأجفان بإعمال الارتباط العام في العرف البشري بين الوسائد والنوم ، والآخر إيجاء بمظاهر الاطمئنان والراحة وخلو البال في مقابل القلق والتفكير والتعلق بالغيبيات التي توحى بها مجافة الوسادة بالسهر في سبيل انتظار الصباح المأمول والذي لا يأتي !!
وينجح الطباق في صنع مفارقة تصويرية بامتزاج طرفيه وتداخلهما ، فالضد صفة لصدّه ، وحين توقع الشاعر استنكاراً لهذه الوصفية غير العقلانية - من صدوره هو عن هذا الاستنكار - يردف صورته تعليلاً جليلاً أسهم في رفع خصوبة الطباق وفيتته ، فيقول :

فإن رأيت دموعي وهي ضاحكةً فالدمع من زحمة الألام يبتسم^(٢)
وقد يكون الضد أثراً عن الضد^(٣) ، من مثل ما في قول الشاعر :
فإذا بالخلود أعذبُ لخنٍ كان قيثاره المجلى المنون^(٤)

(١) مج النيل - ص ٢٨١ .

(٢) من قصيدة " على الضفاف " - مج الخضراء - ص ٢٥٠ .

(٥) هذا التضاد في علاقة الأثر بالوثر وسيلة أخرى للمفارقة ، لكنها تتسع عن مجرد الاعتماد على التناقض اللفظي لكلمة أو أكثر .

(٣) من قصيدة " الخلود كيف يكون ؟ " - مج الخضراء - ص ٣٨٣ .

حيث يقدم الموت " عازف القيثارة " معنىً للخلود - ذلك اللحن العذب - في مفارقة بديعة تضادت فيها اللفظتان وسرى بينهما شريان حيوي يربطهما معاً - رغم تضادهما - برباط الأثر والمؤثر ، الأمر الذي أحدث صدمةً تصويرية كان من أثرها اصطدام موجتين شعوريتين تتبع إحداهما من التعلق القطري بالحياة ومظاهر البقاء ، والأخرى من النفور من الموت والزوال .

وهذا الاصطدام الفني الناجح في الصورة السابقة نجم عن استنكار الرمخشري للوضع المصور - وهو تجلّي معاني الخلود في لحظات الفناء - في الوقت الذي يفترض فيه الواقع ألا يكون ثمة اختلاف أو تفاوت بين الطرفين ، فتصدر فكرة الخلود عن معالم مرتبطة به كالجبال والسماء والآثار وغير ذلك ، في حين لا يتوَلَّد عن مظاهر الفناء إلا التيقن بالزوال والنهاية ، وهذه المخالفة التي وجد الشاعر نفسه أمامها في لحظة شعورية تملكته وأثارت في نفسه قضية الخلود في جو مشبع بالموت والاحتضار ، هي الدافع وراء صنع هذه المفارقة .

ويتجه التفصيل في الصور المرتكزة على الطباق إلى مسلك آخر ، فيظهر من خلال إبراز التناقض بين لفظتين ابتداءً ، ثم الانطلاق إلى دعم ذلك بإبراز التناقض بين الصورتين الكليتين لتلكما اللفظتين .

وهذا ما يمثل له قول الرمخشري :

فهبذا غني ، ضاق باليسر حيلةً	تراه يعرض السن دوماً ويقرّع
يريد ازدياداً مظهرأ سوء حاله	ويشكو بأن الدهر ما زال يمنع
وهذا فقير مُعْدِمٌ يجبس الشجا	ولكن صدى الشكوى الحبيسة يُسمع
فإن قام يلهو لم تعنه من الضنا	جوانح لآلام تطوي وتجمع
وإن هب يطوي الأرض يسعى لغاية	فمركبه يأس ، وشقواه مهيع
وتبهر أنفاس ، وتُعشى نواظر	وتدمى الحنايا ، وهو ما زال يسرع ^(١)

(١) من قصيدة " الريح الكابي " - مج النيل - ص ٢٠١ .

فالصورتان متقابلتان ، والخطوة الأولى في خلق التقابل والمفارقة بينهما كانت الانطلاق من لفظتين متضادتين هما " الفقير والغني " ، تلتها خطوة وقع عليها عبء إثراء الصورة ، هي خطوة إبداع صورتين تقدمان وصفاً للعنصرين المتضادين يحوي صنفين من الأفعال والأحوال يخالف كل منهما الآخر ، وقد جاءت هذه الخطوة في رصد معالم افتراق الغني الذي يشتهي من غير ضرر ويتأوه بغير ألم طمعاً في الكسب والاستزادة ، عن الفقير الذي يتألم في صمت ويسلم للقضاء وما يقدره له من الأرزاق والأحوال .

• • •

وتبدو وسيلة التقابل الثانية على قدر من الوضوح يكاد يضارع وضوح الطباق - أداة الوسيلة الأولى لهذا النمط التصويري - ويعود ذلك إلى وجود أسلوب مقارنة صريح ومعلن يستدل عليه بألفاظ معينة يختارها الشاعر وفق ما يتلاءم مع صورته .
فالتقابل القائم على هذه الوسيلة يُعنى برسم صورتين متناقضتين للشيء نفسه ، قد تكون ظهورها في ظروف " إنسانية " متفاوتة ، من مثل السلام والوعى في قوله :
دم العروبة في دنيا السلام منى^(١) لكنه في الوعى حرباً كطوفان^(٢)

إذ تقدم هذه الصورة مقارنة بين حالين للدم العربي ، وهما حالان متناقضان ، بمعنى أن كل واحدٍ منهما يخالف الآخر ، فالأول يصور ذلك الدم " منى " !! " أو - كما يريد الشاعر أن يقول - دفق يسري بالحلب والخير ، والحال الثاني يصوره طوفاناً متأججاً ثائراً في وقت الحرب ، وهذه المفارقة - كما يُرى - تعتمد على التضاد الطبيعي بين الهدوء والثورة ، والآمال والأفعال ، وهو تضاد ظاهر يُدرك منذ الوهلة الأولى وعليه ارتكزت المفارقة وليس - كما قد يُعتقد - على وجود الطباق بين كلمتي السلام والحرب ، فالصورة لم يُعنها من أمر هذين الطرفين إلا ما أمدّا الصورة به من خلفيات زمانية ومكانية متفاوتة وقع فيها التفاوت في أحوال الأمر المراد تصويره .

وربما تكون صورتا الشيء ظهرت في أوقات زمنية مختلفة ، كأن يكون لأحدهما بعداً ماضٍ ولأختها بعداً حاضراً ، وهذا ما تقوم عليه صورتا القلب المتقابلتان في قصيدة " أين الصديق " :

ينفث الشكوى أينما صامتاً يتنَزَّى في دهول لا يفيق
بعد أن كان سنى^(٥) من قبس ينثر النور مناراً في الطريق^(١)
وفي أحيان أخرى يعتمد وضوح التقابل على تباين مستويات الاعتقاد من الظن إلى اليقين ، كقول الشاعر :

وتسخر إن ملأت النفس عزمأ وتبسط من مفاتنها حيالي
فاحسب أنها النعمى تراءت فامس شرها العاتي قبالي^(٢)
فالصورتان المتضادتان لمفاتي الدنيا - والتي فرقَ فيهما الشاعر بين الأثر الطيب والنعمة الرغدة وبين الشر والأذى - أبانت عن انفصالهما اللفظتان " أحسب وألمس " الدالتان على اختلاف درجة التحقق والتثبت بين الطرفين ؛ فبينما تقبل صورة " النعمى " دخول فعل الظن " أحسب " عليها ، تمتنع صورة " الشر العاتي " عن مصاحبتها مؤثرة عليه الفعل " ألمس " : فعل الواقعية والثبوت ، فيحوم الشك بذلك حول خير الدنيا وتظل الحقيقة المؤكدة من نصيب شرها المقيم .

• • •

والتقابل التصويري أبهى وأقوى تأثيراً وإيحاءً حين يلجأ الشاعر في إقامته إلى استغلال نقطتي الأثر والمؤثر ، فيعمل على ابتداع أثرٍ لعنصر ما يتناقض مع الأثر الفعلي له ، وقد مرّ بنا إشارة إلى هذه الوسيلة في الوقوف على تولّد الخلود عن الموت ، والنموذج السابق بدت المفارقة فيه بين التأثير الحقيقي للموت والأثر المنسوب إليه ، وهو الخلود ، بتفعيل الطباق بين الكلمتين في الانطلاق بالصورة ، بينما يقدم الزمخشري

(٥) الصحيح فيه " سنا " .

(١) مع النيل - ص ٤٥ .

(٢) من قصيدة " يا ويله " - مع النيل - ص ٢٦ .

أحياناً هذا اللون التصويري دون استناد على التناقض بين لفظتين أو أكثر ، بل بما يقع من تضاد بين الطرفين يكشفه السياق العام لكل منهما .

فعلى سبيل المثال يرسم الشاعر في قصيدته " انتصار الفداء " صورة متقابلة تدور حول فكرة اقتباس الحياة ومظاهرها من ذكر الموت واستحضار لوازمه ، فيقول :

فالنفوسُ التي تهاوتْ فراشاً في جحيمٍ يضج بالأنشلاء

ملأتْ أربعَ الجزائرِ إنشاً دأ وإن الصدى انتصارُ الفداء^(١)

إنها لوحة لفداء أبطال الجزائر - بلد المليون شهيد - الذي نفض عنها أغلال الاستعمار فأعاد بحياة شهدائه حرية البلاد واشترى حياة أبنائها .

والشاعر الذي أفعمت نفسه بإجلال هذه التضحية ، أراد إيصالها إلى الآخرين كما يشعر بها هو ، ولأنه فوجئ بالتوحد بين أمرين متخالفين بعكس ما يتطلبه الواقع ، وجد الوسيلة الأنسب لأداء مهمته هي التوسل بالمفارقات التصويرية فولد النقيض عن نقيضه ، وفجر الصورة من غير مكمنها ، دون أن يورد في هذه المفارقة ما يمكن أن يعتبر طباقاً أو مقابلةً بفهومها التقليدي القديم ، حيث بثّ روح التناقض بخلق صورتين كليتين تضوي كل واحدة منهما جانباً من اللوحة المصورة ، فتعطي الأولى صورة للضحايا الشهداء الذين تراموا في جحيم الحرب وكفاح المستعمر ، وترسم الثانية ملامح الابتهاج والحياة في أربع الجزائر ، وكان من الممكن ألا ترتبط الصورتان ، إلا أن اجتماعهما في سياق متوال ونفس شعري واحد ، واتصالهما معاً بصلة المتبدأ وخبره ، وكذلك الإشارة إلى أن ثمة علاقة بينهما بقول : " وإن الصدى انتصار الفداء " ^(٢) ، كل ذلك أكد وجود المفارقة وحدد مجاها في صلة الأثر بالمؤثر ، وهو هنا أثر معاكس ومضاد للأثر الحقيقي لذلك المؤثر .

وشبه بما تقدم صورتان متقابلتان ضمتهما قصيدة " قالوا .. ؟! " جاء فيها :

(١) ألحان مغرب - ص ١٥٦ .

(٢) أعد هذه العبارة عاملاً أضعف حكمة الصورة لأنها تصرّح كانت المفارقة في غنى عنه ولو أغفله

الشاعر لكانت أقوى ولغاً .

أنا في حياتي كالفرشة للردى فرحاً أطيّر

وأصوغُ ذوبَ القلبِ أزهاراً معطرةً العبير^(١)

ففي البيتين تقابل نفسي كبير بعته وجود البون الواسع بين الردى ومواقف الفرح والبهجة ، وأيضاً بين ذوبان القلب الذي اعتصره الألم وما توحى به الأزهار من معاني التفاؤل والأمل ، ومثل هذا التقابل بين أطراف صور الزمخشري له دوافعه النفسية التي تمخضت عنها تجاربه في الحياة ومعاناته مع مصاعبها ، وقد تكون المفارقة في صورة القلب ثمرة لإحدى مثالياته التي ترى الشاعر برهافته ورقته شمعة تحترق لتضيء للآخرين؛ فقلبه - كما يصور - ذوبٌ استحال أزهاراً ينعم بعبيرها من حولها .

وأظن شاعرنا مولعاً بهذه المفارقة ، فالتقابل يستند إليها أيضاً في تصوير لحظات ذبح الأضحية في يوم النحر الأعظم التي أنشأ الشاعر يصورها ويصفها بقوله :

يا رعاك الإله كبشُ الفداء يا ذبيحاً أطاعَ أمرَ القضاءِ

أنتَ يا مَنْ بكِ " الأضحية " قامت شرعةً تمنحُ الرضا بالوفاءِ

لم تقاومِ وأنتِ تؤخذُ للذبحِ ، وتبدو كدمية صماءِ

فرميتِ السكينَ بالبسمةِ العذراءِ جادتِ أصدافُها بالعطاءِ

وحواليك أنفَسَ تكرعُ الأفراحُ مما سكبته من دماءِ^(٢)

إن البيتين الأخيرين يضمنان صورةً تنبثق فيها الفرحة والابتسام عن موقفٍ يملؤه الموت والخوف ، فكيش الفداء " يرمي السكين بالبسمة العذراء " ، والأنفس " تكرعُ الأفراح مما يسكبه من الدماء " ، وفي ذلك غير قليل من الاصطدام والتناقض الفنيين .

لكنني أتوقف قليلاً عند هاتين الصورتين المتقابلتين اللتين أجدتهما أقل إحكاماً وعمقاً مما سبقها ، فمع أن الشاعر ألم بطرف من الواقع الذي تشيع فيه الفرحة بما يكون في عيد الأضحى من أضحيان تترتب عليها هبات يفرح بها ذوي الفاقة ، أو ولائم يلتقي حولها الأحبة ، أو غير ذلك ، إلا أنه لم ينجح في نقل هذه المشاعر إلى المتلقي ؛ فمشاعر الفرح التي رام التعبير عنها جاءت مشوبةً بكثير من مشاعر الأسى بل ربما التقزز

(١) مع النيل - ص ٣٥٣ .

(٢) من قصيدة " كبش الفداء " - مع الخضر - ص ٧٠٢ .

والنفور من ذكر السكين والدماء ، ومعاصرة لحظة الآلام والموت للحظات الفرح بتصوير المحتفلين بالأضحية وهم يشهدون صراعها مع الفناء ، أيضاً يستحق التردد في استحسانه ، وعليه أصبح من المؤكد أن الشاعر رسم كل ذلك في غفلة عن الجانب النفسي لأولئك المحتفلين الذين لا بد وأن يكون لمنظر الذبح والتماع السكين وسفك الدماء انعكاسٌ سيءٌ على أنفسهم يحول دونها ودون " اكتراع " الفرح . وهذا التفاوت الحساس بين طرفي المفارقة التصويرية أضعف أداءها ؛ فبقدر ما تتطلب المفارقات تناقضاً وتفاوتاً بين عناصرها ، بقدر ما تحرص على تحقيق الجمال واللذة لدى المتلقي الذي يستقبل الصورة ، هذا من جهة ، وتحرص على مراعاة صحة الزاوية النفسية وسلامتها من المبالغة المعارضة مع منطقية الإحساس والشعور^(٥) من جهة أخرى.

وفي اعتقادي ، أن الشاعر لو اكتفى بتصوير المظهرين مستقلين دون أن يدخل في تفاصيل للسكين والدماء ، أو بغير إقحامٍ للمحتفلين في ساحة الذبح ، لكانت المفارقة أكثر توفيقاً .

وإذا أردت مراجعة ملمح تحقيق منطقية الشعور في بعض المفارقات السابقة المستحسنة وجدته محققاً مثلاً ، فتتوج معنى الخلود عن مظاهر الموت مقبول مستساغ ، إذ قد يظهر الضد بالضد ، وموقف الفناء والموت ربما أثار في نفوس من يحضرونه قضية خلود الذكر والصيت ، أو استحالة خلود البشر في مقابل الاعتراف والتسليم بأن البقاء لله ، وهكذا ، ويظلّ حسن المفارقة قائماً من التضاد بين الأمرين في التصور العام . والربط بين موت الفراشة وفرحها يستمد قوته من واقعية الصورة - التي لم تفقدها واقعيته حس التقابل - فهي إحدى المفارقات الطبيعية ، حيث أفاد الشاعر من ظاهرة تهافت الفراش على مواضع النور كالنار والكهرباء وشغفه به مع أن فيه حتفه

(٥) للأحاسيس والمشاعر ميزان منطقي ينبغي ألا تتجاوزه الصورة حتى تتمكن من اجتذاب مشاعر المتلقي

وأحاسيسه بقربها منها وتعادلتها معها .

أما عصارة القلب التي تحولت إلى أزهار عبقة فصورة خيالية مرنة تقبل تشكيل الشاعر لها على أي شكل كان ، وهو على أي حال يستفيد من اشتراك الطرفين في الإيماءات العاطفية .

وهكذا الأمر لو تبعنا هذا الملمح في سائر المقابلات السابقة .

• • •

وبعيداً عن الموت والحياة وما تفيده الصور منهما في مفارقاتها ، يبني الزمخشري صوراً متقابلة تراعي ارتباط الأثر بالمؤثر في دلالات أخرى للصورة .

ففي قصيدة له بعنوان " فكرة شاردة " يوظف الشاعر التضاد الطبيعي بين عنصري الظلام والنور في تركيب واحدة من صوره الرمزية بما تتطلبه من الكثافة والتركيز ، فيقول :

وفي الطريق للأمل

أقتحم السحاب

وفي يدي قنديل

بصيصه .. وميضه

وكل ما يحمل من فتيل

يزيد من تكاثف الظلام^(١)

إن المتلقي يجد لذة في متابعة الصورة ، فهي تسير به على طريق مألوف يريه الشاعر المتلهف للأمل وهو يحمل في يده قنديلاً خافت الضوء قد زوّد بالفتيل ، فتحيطه بعالم مضاء مهياً للاستمرار بما يملك من مادة لحياته ، لكنها لا تلبث أن تفاجئه وهي تنتهي إلى أثر عكسي لإعمال هذا القنديل المضاء وتجهيز هذا الكل المحمول من الفتيل ، حين يصبحان أداتين لإشاعة الظلام وزيادة كثافته في مفارقة تصويرية لطيفة أفصحت عن نواح نفسية معتمدة تعجز قوى الأمل والتفاؤل عن تبديدها .

(١) ديوان " حبيبي على القمر " - ص ٦٦ .

” والرقص في الحريق “ مفارقة أخرى يدعها شاعرنا في تصوير اختلاط مرارة الحياة بحلاوة العزم والتصميم ، فقواده الذي كان ينبغي أن يرقص طرباً في النعيم ، أو يتلوى ألماً في الحريق ، اتخذ وضعاً جامعاً للمتناقضات فرقص رقصة المنتشين الطربين لكن .. في الحريق وعلى أنغام الاكتواء بالنار !! يقول :

وأظَلَّ أضْحَكُ للهِمُومِ ، فلا أنوح ولا أضيق بما أعاني

وقدْ يَزمِجُ في الضلوع ، وباللظى الآلام تَزأُرُ في كياني

وفؤادي الرِّفَافُ يرقص في الحريق على تراجع الأغاني^(١)

• • •

وللمفارقة التصويرية في شعر طاهر زمخشري وسيلتها الرابعة التي تعتمد عليها في إقامة دعائمها ، فهو فيها لا يستعين بالطباق ، ولا يقلِّب أوجه متضادةً لأمر واحد ، كما لا يرصد التناقضات بين آثار الشيء ، إنما سبيله في هذه الطريقة تعميق النظر وإدراغ الحس لما يلوح بين العناصر المتباعدة من روابط الضدية في السياق الموحد ، وبمعنى آخر يتجه الشاعر في الصور المتقابلة إلى توظيف دلالات التناقض بين مظهرين جمعهما سياق واحد متتابع ، ويُشترط هُنا التابع لأن مثل هذه الصور تفقد بدونه مزية التقابل والتضاد ، خلافاً للمفارقات في الوسائل السابقة التي لا يشكل عامل التابع والتلازم بين الطرفين المتقابلين أمراً ذا شأن فيها ، فمثلاً لا يمنع الفصل بين صورتَي الدم العربي في السلم والحرب إطلاقاً من الإحساس بالمفارقة ، ومثله أيضاً الفصل بين صورتَي الغني والفقير ، والقلب مبتهجاً أو كئيباً ، والدنيا في تغرير إقبالها وقبح حقيقة إدبارها ، وهكذا ، في حين أن صورة ينهض تقابل عناصرها على مظهرين كالرصيف والقصر لا يمكن إدراك المفارقة فيها - إذا فصلاً - إلا بالمشقة ، وروعيتها وقوة وقعها تكمن في تجاورهما حيث يدرك المتلقي وجه التضاد والتناقض بينهما بمجاورة الشاهق للمنخفض والأعلى للأدنى ، ويتمكن من ثم من استشفاف الدلالة الرمزية لكل منهما والتي تناقض جارتها ، فالرصيف بانخفاضه رمزٌ للذل والفقر والخضوع ، والقصر بعلوه

(١) من قصيدة ” سائل “ - مج النيل - ص ٦٨٢ .

يزمّن للقوة والرفعة والكبرياء . هذا ما وقع في الآيات التالية وهي تروي قصةً على لسان سائل :

كم توسدتُ في الليالي الرصيفاً
تحت قصرٍ قد شيدوه منيفاً
يتراعى منه النعيم صنوفاً
أرتجي أن أنال منه رغيماً^(١)

والصورة تستكمل بهاءها بإثباع التضاد تضاداً آخر ، ففي مقابل النعيم الذي يتقلب فيه صاحب القصر يبقى غاية مأمل السائل من هذا النعيم رغيماً واحداً يسدّ به ريقه . والارتباط الإشاري بين ذكر الرغيّم والفقر والحاجة هو أشبه ما يكون بالعرف اللغوي ، وليس إلى هذا يعود جمال الصورة ، بل هي جميلة بإيراد هذا الرغيّم طرفاً مناقضاً لصور موائد الترف والنعيم المتنوعة التي غصّ بها القصر الشامخ .

وفي قصيدة " بين الحرم والحرم " نموذج آخر لهذه الصور القائمة على المفارقة بين دلالة مظهرين لا يفرض الواقع أو العرف صلة لازمة بينهما ، وإخصاب صورتها مردوداً إلى علاقة التوافق التي وحدتهما في إطار تقع فيه النظرة الناقدة على خطين متخالفين في الصورة . يقول الزمخشري :

الروابي الخضراء في سفح الهرم
ومجالي السورق عند المستزمر
والشذا المعطار من وادي الحرم
والصدي الساحر من عذب النغم

تتناجى طرباً في فجر عيد

فيرد الكون من عذب النشيد^(٢)

(١) من قصيدة " على لسان سائل " - مج النيل - ص ٤٥٨ .

(٢) مج النيل - ص ١٩٤ .

إن ذكر الهرم والحرم منفصلين في النص لا يحمل أي ملمح للتقابل بين الصورتين ، فقد يكون في النص وصفاً للهرم ومعاليه وروايه ، ووصفاً آخر للحرم بمجاليه المقدسة وجمائمه المكرومة دون أن يثير ذلك في أنفسنا أي انطباع بوجود مفارقة تصويرية بينهما ، لكن أن يعتمد الشاعر إلى هذين المظهرين فيجاور بعضهما بالآخر ، ويعود مرة أخرى ليرسم خطأ لأحدهما وفي جواره كذلك خط آخر لثاني المظهرين بتبنيه الحواس لعطر الحرم الشذي ، وللنغم العذب المغني^(٥) ، أن يصدر ذلك من الشاعر ، فهو دليل ثابت على أنه يرمي إلى لفت الانتباه إلى ما يمكن أن يعنيه وجودهما معاً بلا فوارق زمنية أو مكانية من أن الحرم والهرم معلمان عظيمان ، في بلدين عريين عريقين ، وهما يستقطبان قلوب الناس من شتى الأصقاع ، غير أنهما - مع ذلك - يفترقان في نقطة ما تجعل ذكرهما يحدث لدى المتلقي شيئاً من التنوع في الأحاسيس يصحب تنقل الصورة من وصف عنصر إلى وصف الآخر ، تلك هي نقطة التقابل اللطيف والماهر بين الأجواء الجمالية المادية في أرجاء الأهرام المصرية ، والروحانيات في أرجاء الحرم الشريف بمعاليه المتعددة ومنها الملتمزم .

ومن لطائف التقابل في صور الزمخشري والتي لا تخلو من روح الدعابة ، هذه المفارقة في قوله :

تمر بي الحوادثُ وهي حيرى فيقوى من تواردها كياني
وأصمدُ لا تلينُ لها قناتي وإن زارتْ مددتُ لها لساني^(١)

إنها الحوادث تحديق بالشاعر وتستعرض قواها أمامه ومن حوله ، فتغضب وتبطش وتزأ زئيراً يدعو إلى الوجل والرهبة ، وفي أوج ذلك كله ، يجيئها شاعرنا باستهتارٍ ولا

(٥) قد يحتج البعض بأنه قد لا يكون المراد بالنغم هنا الغناء والطرب في الأهرام أو في مصر عامة ، بل هو إشارة إلى نغم الأذان فتكون الصورة متصلة بالحرم أيضاً ، والرأي أني في هذا التحليل أتبع نظام التوزيع الذي سار عليه الشاعر في المقطوعة بأكملها ، فإضافة إلى الصورتين الأوليين المصرحَ فيهما بالمظهرين المتضادين ، هناك تقسيم في نفس المقطوعة يقدم صورة الهرم طرفاً وصورة الحرم طرفاً آخر . ولناسبة هذا التقسيم ولعدم وجود ما يتعارض معه ، ارتأيت المعنى السابق في النغم .

مبالاة فيمد لسانه لها مستهزئاً ، ويتنقض موقفها الصارم أنكاثاً يجعلها أضحوكة الضاحكين، كما يصور ذلك التعبير الذي اختاره "مددت لها لساني" !

• • •

والملاحظ في المفارقات التصويرية التي تقدّمت أنها توافق بين طرفي التقابل من حيث الحسية والمعنوية ، فالطرف الحسي يناقضه مثله ، والمعنوي لا يقابله إلا معنوي آخر ، على نحو ما وقع في " النعمى " و " الشر " ، " الحرب " و " السلم " ، " القصر " و " الرصيف " ، " زارت " و " مددت لها لساني " وغير ذلك . لكن الشاعر يكسر أحياناً هذا المنهج فيخلق صورتين متقابلتين يتفاوت طرفاها أيضاً في أمر الحسية والمعنوية لا في مجرد فحوى الصورة ومعناها .

والزمخشري لا يميل كثيراً إلى هذه الطريقة في صوره - قصداً أو عن غير قصد - إذ لم أجد ما يمثل لها من شعره سوى نموذجين ، أحدهما قوله :

دنيا من البشر والأفراح ظامنة لاقت من البشر إرواء لظمآن

معنى من الشرق يجلوه الضياء لنا والغرب منغمس في دمه القاني^(١)

(فالمعنى) الذي قدّمه الشرق العربي هو معنى المجد والرخاء والتلاحم الذي رسخه الملكان عبد العزيز وفاروق فيثا في الأمة العربية أفراحاً وبشراً افتقدها الغرب - وهو الطرف الحسي في هذه المقابلة - حيث غرقت أمه في دموع الحزن والحسرة والقهر ، ورغم الدور المهم للطباق بين الشرق والغرب في تحديد نوع الصورة ، فإن المفارقة خُصّصت فجعلت بين معنى من المعاني المرتبطة بالشرق وبين الغرب الذي كُبل بالحسرات والصغار ، كما يرى الشاعر .

أما ثاني النموذجين فجاء في قصيدة " هذه نفسي " حيث يقول الزمخشري :

ولكن شبابي طامع وهو مرهف صقيل كحد السيف أشهر من غمد

أصول به لا تعرف الجبن همتي ولو أن جفني قد تقرّح بالسهد^(٢)

(١) من قصيدة " تحية الملكين " - مج النيل - ص ٢٠ .

(٢) مج النيل - ص ٢٠٢ .

فهو في البيت الثاني يقابل بين الجانب النفسي في شخصيته المشبعة بقوة الهمة والشجاعة ، وجانب حسي أظهره ذكر الجفن المقرح ، وهما طرفان تفاوتا ظاهرهما بين الحسية والمعنوية ، وأقول ظاهرهما لأن التقابل إنما استمد أكثر قوته وحسّه من الدلالة المعنوية الكامنة خلف تقرّح الجفون ، وهي الألم والشعور بالإعياء والتضعع .

• • •

ولأن الشيء بالشيء يذكر ، فإن هذه العناية بالجانب النفسي التي أوضحها تصوير عامل الشجاعة والعزم والتصميم نبهت إلى أبعاد التفات الشاعر إلى هذه الزاوية وكيف أنه تمكّن منها في بعض صورته وأجاد حتى وصل في مفارقاته إلى ما يمكن تسميته بمرحلة التقابل النفسي " المتعادل أو المتوازن " ، فالشاعر يقدم صورة نفسية مكثفة ومركزة في أحد أطراف المقارنة ، وفي سبيل تحقيق تعادل نفسي مع قوة الانفعال بالحالة الأولى يمضي في تفصيل صورة الطرف الثاني التي لم يستطع منحها ما للأولى من تركيز فيلجأ إلى التدرج شيئاً فشيئاً في رسم صورة موسّعة هي أشبه ما تكون بالمرر للموقف الأول .

والشاهد التالي يوضح المراد . يقول الزمخشري :

لا تثيري بمن أذاك الظنونا أنا ذاك الفتى الذي تعرفينا

فاسمعي ما أذيعه وأصخي
أوما كنت في صباي كنائي
حولك الليل ساكناً والدراري
وهو نشوان بين جنبيه قلباً
مثلما كنت سابقاً تسمعينا
أتغنى برجع ما تتشدينا
راقصات تداعب المفتونا
ينثر العمر والليالي شجوناً

وإذا عاصف من العيش أودى
وأمانني في مكانك كانت
بشج جُنّ بالأمانني جنونا
أنا ذاك الفتى الذي تعرفينا^(١)

(١) من قصيدة " إلى الصخرة " - مج النيل - ص ٢٣٢ .

فمن الواضح أن التقابل يقوم على تقديم حالين متناقضين للصخرة ، فهي الآن ترفض الشاعر وتشكك في هويته بعد أن كانت صديقاً صدوقاً يصغي ويحس ، لكن جمال الصورة لا يعتمد على هذا التقابل فحسب ، فجّل البراعة يعود إلى أن موقف الصخرة القاسي الذي لحّصه الشطر الأول من هذه الأبيات جاء معبأً بكتلة نفسية كبيرة ثم عنها حال الاصطدام المفاجيء بجفاء الصخرة والذي دفع الشاعر إلى المبادرة بالنفي والترجي " لا تثري " ، أما الطرف الآخر للتقابل فأوسع مساحةً وفيه يتدرج بالذكريات في محاولة لمعادلة الموقف النفسي السيء في الطرف الأول بما يبرر وقوعه من رموخ المواقف الجميلة والذكريات السعيدة في نفسه ، هذا ، إضافة إلى سحر الإيقاع الهاديء لصوت الشاعر المترجّي المترفق في استدراار حنان تلك الصخرة والشروود بها إلى الماضي الحنون اللطيف " فاسمعي ما أذيعه .. مثلما كنتِ سابقاً تسمعين " ، " أوما كنت في صباي كنائي " ، بعد النجاح في تصوير صدمة الجحود والتكّر التي قبل بها في البيت الأول ، وكأنني به بهذا الهدوء يسعى إلى إصابة هدفين معاً ، فهو يطامن من روعه ويحاول تخفيف وقع المفاجأة ، وفي الوقت ذاته يحاول إعادة صفر الحياة مع صخرته الأثيرة " صخرة الذكريات " التي صَبَّ عندها آلامه وآماله .

• • •

والحديث عن وضوح سمات طرفي التقابل يقودنا للتطلع إلى مبلغ وضوح التقابل نفسه في صورة ما ، والصيغ التي حددها شاعرنا لبناء هذه الصور والتي أمكنت من استشفاف وجود مفارقة تصويرية بين جانبيين من الجوانب ، فكثيراً ما يسلك الشعراء أبسط السبل في انتهاج منهج ما أو تقديم غمطٍ معين ، وأبسط الأساليب في تشكيل مفارقة هي الإفصاح والتصريح عن وجود هذه المفارقة ، والزمخشري لا يختلف في الغالب من مفارقاته عن هؤلاء إذ هو يأخذ بأسلوب الإفصاح والتصريح ويتوسّل له بوسائل مختلفة ، فيستعين حيناً بخاصية " العرفية " في اجتلاء الطباق بين كلمات محددة استخدمها في تركيب التقابل ، كما كان في الوقوف على ملمح المفارقة بإيراد كلمتي " السهر " و " إغماض الجفون " ، و " المنون " و " الخلود " ، و " دموعي " و " ضاحكة " ، وغير ذلك .

وأحياناً أخرى يضع الشاعر فواصل لفظية تعلن عن انتهاء طرف أول وبداية طرف ثانٍ يتصل بسابقه ، وبالنظر إلى كلا الطرفين تجد بينهما نوعاً من التضاد والتناقض ، ومثل هذه الوسيلة موجود في تصوير حالي القلب المتقابلين والفصل بينهما بعبارة " بعد أن كان .. " ، وفي المفارقة بين صورتَي فتنة الدنيا والتنبيه على ذلك بكلمتي " أحسبُ ، فأمس " ، وما إلى ذلك . وفي شيء من تصويره يستفيد الشاعر من كلتا الأدوات السابقتين فيأتي في صورته بكلمتين بينهما طباق وتتخذ ألفاظاً فاصلة بين الطرفين ، كاستعمال لفظة الاستدراك " لكنه " في المفارقة بين صورتَي دم العروبة في السلام والحرب ، واستصحاب اسم الإشارة " هذا " في صنع التقابل بين صورتَي الغني والفقير بتكراره مع بدء الصورة الثانية في التقابل - أو الطرف الثاني للمفارقة التصويرية - بعد الاستهلال به في الصورة الأولى على هذا النحو " فهذا غني .. ، وهذا فقير " ، والتنبيه على التحول في مسار الصورة بإيراد لفظي " ولو أن " في المقابلة بين صورة الهمة والشجاعة وصورة الجفن الجريح . وقد تنشأ المفارقة عن أسلوب أعمق وأدق يوظف وصفين لا يمكن أن يجتمعا في الواقع ، كوضع تهاوي النفوس في الردى وتعالِي الإنشاد والفرح والبهجة ، وما جرى مجراه في الصور المشابهة ، ومنه وضع القنديل المضاء مع الظلام التكاثر المتزايد في ذات الوقت ، ومنه أيضاً حال الزنير بكل ما يتوارد في النفوس عنه من معاني القوة والبطش مع حركة " مد اللسان " بكل ما تدل من الاستهزاء والسخرية ، وغير ذلك .

يبد أن الزمخشري في بعض صورهِ يستقل بسبيل آخر لصنع المفارقات يتحو فيه إلى الإبهام والغموض ، ويكون كشف النقاب عنه أمراً لا يتأتى إلا بالتأني وإطالة الفحص والنظر .

وليس يعني أن الشاعر كساها غموضاً أنها تستعصي على المتلقي قارئاً أو مستمعاً ، فالزمخشري غالباً ما يشفعها بلمسات وصفية تُشعر بأن ثمة ما هو غريبت لا يقف عند حد تشبيه أمر بآخر أو مجاورة مظهرٍ للثاني ، وأظن في تحليل غموض وصف " الحرم والحرم " ما يبين ذلك ، فليس هناك تناقض طبعي أو مسلم به بين المظهرين ، لكن ذكرهما متجاورين كان له قوة جذب لفتت الانتباه إلى ما ألحق بهما من صفات منحت كلاً منهما خصوصية بلغت حد التقابل مع الأخرى . وشبيه بذلك صورتا الرصيف

والقصر ، فليس في التصور البشري ما يشير إلى أنهما متضادتان في غير هذا الموضع وأمثاله ، وليس في النص ما يصرح بهذه العلاقة بينهما ، ومع ذلك كان هناك مؤشرات أخرى تفيد بأن بين المظهرين صلة تخالف وتقابل ، فالقصر بالدلالة الأولى التي ترد إلى الذهن عنه - وهي دلالة الشهوق والارتفاع والاكتظاظ بالنعيم - يخالف الرصيف بما فيه من صفات العُزْي والانهفاض ، وهاتان الدالتان لا تُكتشفان إلا بإعمال الفكر في العنصرين بدافع من التساؤل عن مناسبة تجاوزهما في الصورة وعلة ارتباط الغني بالقصر والفقير بالرصيف ، كما تصور ذلك الأبيات .

وشاهد آخر على هذه الصيغة التي صَبَّ فيها الشاعر مفارقاته ، قوله :

يا بقايا الفؤاد ، يا ثورة النفس ترامت فضج منها الوجود

اسكتي فالسهوب حولك صماء وفي جوفها العميق لحدود^(١)

ربما لا يتنبه المتلقي للتناقض بين صمم السهوب وكونها موضعاً للموت والفناء حين يعتقد أن سير الصورة طبعي بتتابع صفتين للصحراء اختارهما الشاعر دون ظهور علة ترشح هذا الاختيار ، فهي صماء ساكنة وفيها قبور - هكذا - ، لكن هذا المتلقي يدرك ذلك حين يتأمل ، فيتيقن أن الشاعر يوظف بمهارة حس الرعب والخوف من سكون الأجواء الذي يشكل لازمة للإحساس بالخطر من توجس أنه قد يكون - كما يُقال - السكون الذي " يسبق العاصفة " ، فيأتي بالسهوب - وهي الفلوات - صماء توحى بالأمن والسكينة ، ثم لا يلبث أن يفجر مفاجأة الصورة فيقدم حقيقة تلك الصحاري المناقضة لظواهرها ويريناها متشعبة بالموت والإبادة فجوفها مقبرة عظيمة قد أوغلت في التعمق .

• • •

بقي القول إن الزمخشري لا يتخذ في تناول هذا النمط من الصور نطاقاً مكانياً موحداً ، فقد يرد التقابل في بيت واحد ، وقد يكون في بيتين ، وربما كان في أكثر من ذلك . وقد سقت قبل الآن نماذج عديدة بينت أنه يودع مفارقاته البيت والبيتين أكثر مما يودعها في مقطع شعري طويل يمثل لوحة ، إذ لا يتجاوز هذا الأخير فيها موضعين فصّلت في أحدهما أجزاء كل طرف فشغل تصوير الغني بيتين ، وشغل تصوير الفقير

(١) من قصيدة " زفرات ١ " - مج النيل - ص ١٢٠ .

ضعف ذلك . في حين فصلت أجزاء أحد الطرفين دون الآخر في الموضع الثاني الذي مثلته الصورة في قصيدة " إلى الصخرة " .

ونماذج أخرى في شعر الزمخشري تزيد في نطاق التقابل عبر الأبيات ، منها مفارقتها في قصيدة " الصباح الجديد في تونس الخضراء " ، والتي يخالف فيها بين واقع الأمة الإسلامية والعربية وحلمها بالنصر والتمكين . يقول الشاعر :

..... فلسطين في المهابة تفنى	من حديث منمق ووعود
ياكل الجوع من كبود الأيامي	ويدق الشقاء عظم الوليد
وعلى الشوك في خيام من الذلة	نامت هياكل في جلود
والترانيم والأناشيد تسري	والصدي يملأ المدى بالوعيد
فإذا عز أن نشب لظاها	فالنهي مهيع ^(١) لعود حميد
فيه نستقبل الصباح مع النصر	وحادي السرى التفاف الجهود
حول من يقطع الرايات حيث التقى	شوط كماء عزوماتهم من حديد
كلها ترقب السيرة للجلسى	بميقات موعود محدود ^(٢)
لتعيد السلام .. يضحك للدينا ونروى	من حوضه المورد ^(٣)

وشاهد آخر جاء في قصيدة " مقطع العمر " قدم صورتين متقابلتين إحداهما ليوم الصفو والأخرى ليوم الأسى ، وقد رسم كل طرف منهما في أكثر من بيت ، وهذا بعض أبياتها :

على أن يوم الصفو يمضي كومضة	من البرق مطوياً بلمحة ناظر
فنبيكه ملتاعين كيف تناثرت	دقائقه والصفو فيض الخواطر ؟
وإن كان يوماً للأسى فيه مرجل	تمشت ثوانيه بخطو الحاذر
فارخى رواسيه ومد رواقه	وغامت حواشيه لتهمي بماطر ^(٤)

• • •

(١) المهيع : وصفٌ للطريق البين . (المعجم الوسيط ، مادة " هاع ") .

(٢) يقصد الشاعر " محدّد " وليس معنى " محدود " الذي يخطيء في اختياره للتعبير .

(٣) مع الخضراء - ص ١٤ .

(٤) مع النيل - ص ٢٠٦ .

صور من التراث :

لا جدل في أن تراث الإنسان الفكري كنز عظيم ينبغي ألا يتخطاه المرء في معالجته أيًا كان منحاه ، والشاعر أحد أهم عناصر المحيط البشري ، وهو مطالب أكثر من سواه بالاهتمام بتراث قومه وفكر أمته ومعتقداتها المتوارثين ، من منطلق ما للشعر من خاصية موسيقية ومرونة تعبيرية وضعا على كاهله جزءاً كبيراً من مسئولية الاحتفاظ بتراث الأمم وتسجيل أفكارها وحضاراتها ، أو الإبانة عن قوته وإحكامه باحتذاء نماذجه واستلهاهم معانيه وأفكاره .

والزمخشري عني عناية فائقة بالتراث فأورد في شعره كمّاً جيداً منه ، وقد حضن نتاجه أمثلة متنوعة لأقطاب هذا التراث ، حيث جمع إلى ما توورث عن الآباء من الأمثال وحكاية الأوضاع ، قطبي المورث الإسلامي المقدسين وهما القرآن الكريم والحديث الشريف ، إضافة إلى ما سرى في الفكر العربي من المفاهيم والدلالات الدينية التي ظهرت ببزوغ شمس الإسلام أو استمدت من تراث الأديان الأخرى .

وتقنياً لمنهج البحث في تناول هذا الجانب عند الشاعر ، رأيت تجديد معالم أسير على ضوئها في محاولة لتغطية أبرز ملامحه عنده ، فأبدأ بأكرم التراثين وهو التراث الديني ليشمل :

الصور التي تستلهم القرآن الكريم ، والصور التي تستوحي الحديث الشريف ، والصور المستعينة بمفاهيم ودلالات دينية سواء جاءت هذه المفاهيم عن الدين الإسلامي أو عن الأديان السماوية السابقة .

ثم أنني بالقول في صور التراث الشعبي القديم والحديث ، التي أقامها الشاعر تغدياً بما ترسخ في عُرفه وعقله من موروثات أسلافنا الفكرية أو السلوكية .

أولاً : صور من التراث الديني :

ليس دور الزمخشري في استلهاهم هذا القطب من التراث حفظه وتسجيله ، فقد تكفل الله سبحانه وتعالى بحفظ القرآن الكريم طبقاً لقوله عز وجل : ﴿ إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا

الذِّكْرَ وَإِنَّا لَمُحْفِظُونَ ﴿١﴾ ، كما بقيت الأحاديث الشريفة محاطةً بسياج من التحذير والوعيد لمن يتسوّر قداستها فيكذب على رسول الله متعمداً أو يكتسب علماً علمه ، بما في ذلك العلم بها . إنما صدر شاعرنا عن كتاب الله وقول رسوله تأثراً بمصدره معتقده الديني صياغةً وأحكاماً وبياناً ، وانبهاراً ببراعة ما ورد فيهما من صور وأساليب قدّمت من خلالها القضايا والأحكام .

أما توظيف المفاهيم والدلالات الدينية في إقامة صورة من الصور فكان أثراً عن امتلاء نفس الشاعر بالمعاني الدينية في المصدرين الماضيين ، ومن ثم استدعائها تلقائياً من مصادر دينية سابقة ، وهي جميعاً مفاهيم ثابتة في مضائتها تتوارثها الأجيال باستقائها من بطون أمهاتها ، أو من الاحتكاك بمعتقداتها .

• • •

أ - القرآن الكريم :

يقول الله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَذَا الْقُرْآنِ لِلنَّاسِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ وَكَانَ الْإِنْسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا ﴾ (١) .

ويقول تعالى : ﴿ اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُتَشَابِهًا مَثَابًا يَنْقُسِرُ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ ﴾ (٢) .
والشاعر الذي نشأ في بيئة إسلامية محضة ، أشبع روحه بالذكر الحكيم ، فجاء أثر هذا التنزيل مطلاً برأسه في الألفاظ والمعاني وبالتالي في الصور المتشكلة من الاثنين معاً .

وقد مال الزمخشري في تجربته التصويرية هذه إلى التنوع أيضاً في المعالجة والتناول ، إذ بدا استلهام القرآن الكريم عنده ذا اتجاهين ، تنقلت فيهما الصور من التصريح

(١) سورة الحجر - آية رقم (٩) .

(٢) سورة الكهف - آية رقم (٥٤) .

(٣) سورة الزمر - آية رقم (٢٣) .

والوضوح إلى الإشارة والتلميح ، فنزع في أحدهما إلى رسم صور تقارب صياغة ومعنى الصورة القرآنية الكريمة ، واتخذت الصورة في ذلك مستويين ، كان حظها من النص القرآني في أولهما تركيباً أو أكثر. يطابق ما جاء عليه التركيب في ذلك النص ، على نحو ما قدمه الشاعر وهو يستوحي خطاب المولى عز وجل للنار حين أشعلت على إبراهيم بقوله عز من قائل : ﴿ قُلْنَا يَنَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَيَّ إِنِّي هِير ﴾^(١) ، فيقول مستضيئاً بهذه الآية :

..... إذا بالنار تلهب وجنتيها وتصبغ خدّها فخشيت ربي

فصحت لواعجي كوني سلاماً فورد خدّها خجلً التابي^(٢)

إن الصورة بأكملها تتبع برائحة الصورة القرآنية بدءاً من ذكر النار ، إلى خطاب لواعجه التي شكّلت مظهراً لاشتعال تلك النار ، وانتهاءً باستعمال الصيغة " كوني سلاماً " التي وردت في الآية الكريمة ، ويظل الفارق بين الصورتين فارقاً في المضامين ، فالخطاب في النص القرآني وجّه إلى نار حقيقية تتوقّد على نبي الله ، أما هنا في صورة الزمخشري فهي نار الحب والفتنة التي اضطربت في صدر الشاعر وأثارتها لما رأى الجمال يلهب خدي المحبوبة !

والنص الكريم نفسه يستدعي في موضع آخر ، لكنه هذه المرة جزء من صورة حريقٍ للهموم ما هدا حتى أراق له الشاعر دمه وقال لناره : « كوني سلاماً » :

ولكنني أشرت سعيّاً فعربدت همومٌ أثارَتْ في الضلوع جهنماً
فحاولت إطفاء الحريق بأدمعي فما ابتردت حتى أرقّت لها دماً
وقلت لها : كوني سلاماً بأضلعي لاجتاز أمان الحياة وأسلماً^(٣)

(١) سورة الأنبياء - آية رقم (٦٩) .

(٢) من قصيدة " الوجنة الملتهبة " - مج النيل - ص ١٥٨ .

(٣) من قصيدة " وراء الأمل " - مج النيل - ص ٢٠٩ ، ومن استلهاماته لهذه الصورة أيضاً ما جاء في البيت الأخير من قصيدة " غرة " - مج النيل - ص ٣٩٦ .

ومن نماذج هذا المستوى أيضاً ، صورة النار التي رسمها بقوله :

فإذا بالسَّفال يلتهم النَّارَ سَ كَنارٍ تقول : هل من مزيدٍ ؟^(١)

فمن البين أنه يستلهم استزادة نار جهنم من الناس يوم القيامة فيجعل السفال والدناءة في شيعوها بين الناس كتلك النار التي تلتهم من يُلقى فيها وتستزيد والتي حكى عنها الله عز وجل بقوله : ﴿ يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأَتْ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ ﴾^(٢) .

وعن قوله تعالى : ﴿ يَوْمَ يُبْلَى السَّرَائِرُ ﴾^(٣) فَأَلَمْ مِنْ قُوَّةٍ وَلَا نَاصِرٍ^(٤) يأخذ

الشاعر هذه الصورة :

... لم يجيبوا فعدتُ أسأل ربي رحمةً منه يوم تبلى السرائر^(٥)

• • •

أما ثاني المستويين ، فيلاحظ فيه ميل الشاعر عن المطابقة ، إذ يدخل شيئاً من التغيرات على صياغة الصورة المستوحاة من القرآن الكريم ، فضلاً عما يلحق بها من تغيير في الملامح والمساحة من اختلافات السياقات والمضامين - كما هو الحال في سابقتها . فيأتي الزمخشري بالصورة - أحياناً - وقد بذل فيها الضمائر ، كتبديل

ضمير الخطاب المتصل من الجملة الإنشائية في قول الله تعالى : ﴿ كُوفِيَ بِرَدًا وَسَلَامًا ﴾

بضمير المنفصل في جملة خبرية . مثلما تجد في قول الشاعر :

فأنت له بردٌ وأنت سلامه وأنت لعشاق الملاحاة مطلب^(٦)

(١) من قصيدة " موكب الحجيج " - مع النيل - ص ١٠١ .

(٢) سورة ق - آية رقم (٣٠) .

(٣) سورة الطارق - آية رقم (٩) .

(٤) من مقطوعة " استغفام " - مع النيل - ص ٦٥٥ .

(٥) من قصيدة " الجمال المحجب " - مع النيل - ص ٣٣٠ .

ومنه كذلك تغيير ضمير الغائب في قوله تعالى : ﴿ فَلَمَّا أَسْلَمًا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ ﴾^(١) ،
بضمير الخطاب في قوله :

تَلَّكَ اللَّهُ ذُلِيلًا لِلْجَبِينِ فَمَتَى تَصْحُو لِمَاذَا تَسْتَكِينُ؟^(٢)
والصورة هنا مؤثرة جميلة ، فالتشخيص البديع للهو آخذاً بناحية المخاطب أشبعها
بالحياة والحركة ، وارتباط هذه الحركة بدلالات الخذلان والخضوع أخضع ما ينبثق
عنها من مشاعر لتيار تراجيدي تلتذذ الأنفس عادةً بمعاشته ، وقد كانت الكناية
اللطيفة التي جاءت في قوله « تَلَّكَ لِلْجَبِينِ » أقدر على تحريك الصورة لو أُعفيت من
لفظة " ذُلِيلًا " التي بدت مفسرةً للكناية ، مكررةً للمعنى الضمني فيها .
ومن هذا النمط أيضاً ، تبديل سياق الخطاب بسياق الغائب ، على نحو صورته
القائلة :

ومن الضعف أن يصغر خدين ، ويمشي بالكبر في خيلاء^(٣)
وهي مستلهمة من قوله تعالى على لسان لقمان : ﴿ وَلَا تُصَغِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ
... ﴾ الآية^(٤) .

وفي صورة أخرى يستوحى الشاعر هذه الآية الكريمة لكنه يُبدل مفعولها -
خَدَّكَ - حَالاً ، فيصرِّح بالكناية التي تضمَّنتها الآية ، قائلاً :
أَنْتَ أَعْطَيْتَهُ النِّعِيمَ لَيْسَخِي^(٥) بِالْأَيْدِي لِبَنَانِسٍ مِنْكَوودِ

(١) سورة الصافات - آية رقم (١٠٣) .

(٢) من قصيدة " وطني " - مج النيل - ص ١٠٣ .

(٣) من قصيدة " يا رفيقي " - مج الخضراء - ص ١٠٢ .

(٤) سورة لقمان - آية رقم (١٨) .

(٥) سخي : أي كان جواداً كريماً في الماضي ، والمعنى صحيح لأن المفترض بالمخاطب أن يكون جواداً
لكنه لم يفعل .

فطفى جاحداً وصقر مختباً لا ، فكنت الإله خير شهيداً^(١)

ويلجأ شاعرنا في بعض استيحاءاته إلى المغايرة بين التذكير والتأنيث في إسناد الفعل ، وبالتالي في لفظه ، لإحداث الاختلاف بين الصورتين : القرآنية ، والشعرية التي يرسمها .

وصورته التالية :

كل مَنْ حولي أشلاء رفات فمتى تنفخ في الصور الحياة؟^(٢)

تستلهم الموقف الأخروي المصوّر في القرآن الكريم : النفخ في الصور ، وتتخذ للفعل في هذه الصورة صيغة الفعل المضارع المؤنث المبني للمجهول التي تفرّق عن صيغه فيما جاء له في القرآن الكريم منها ، فقد جاء الفعل مبنيّاً للمجهول دائماً ، لكنه كان ماضياً في بعضها ، كقول الله تعالى : ﴿ فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ فَلَا أَنْسَابَ بَيْنَهُمْ يَوْمَئِذٍ وَلَا يَتَسَاءَلُونَ ﴾^(٣) ، ومضارعاً في بعضها الآخر ، لكن بصيغة التذكير ، من مثل قوله تعالى : ﴿ يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا ﴾^(٤) .

والصورة التي يأسرها حديث القرآن الكريم عن الصور والنفخ فيه وإحياء الموتى بصوته بعد صقع من تبقى من الأحياء بالنفخة الأولى فيه ، لا تأتي على جميع تفاصيل ذلك الموقف ، إلا أنها تستدعيه من مكمنه القرآني المطهر باستحضار لفتات منه كالنفخ والإحياء بعد الموت ، وهي قد تشي بتصور مختلط في ذهن الشاعر لهذا الموقف ، فالصور في اعتقاده - كما يبدو - مجتمّع للأموات متى نفخ فيه وصوت أفاقوا ، فكانت حياته موصولة بحياة من عليه أو في جوفه من الأموات ، وليس كما يصوره

(١) من قصيدة " موكب الحجيج " - مع النيل - ص ١٠١ .

(٢) من قصيدة " وطني " - مع النيل - ص ١٠٢ .

(٣) سورة المؤمنون - آية رقم (١٠١) ، وأيضاً في سورة الزمر - آية رقم (٦٨) ، و(ق) ، آية رقم

(٢٠) ومواضع أخرى من القرآن الكريم .

(٤) سورة طه - آية رقم (١٠٢) ، ومن مواضعه أيضاً سورة النبا ، آية رقم (١٨) ، وآيات أخرى .

التنزيل ووضوحه التفسير من أنه بوق - على صفة خاصة - ينفخ أحد الملائكة فيه لإماتة الأحياء أو العكس . وقد يكون تصوّر الشاعر لهذا الموقف صحيحاً ، وإنما نسب الحياة إلى الصور تجاوزاً باعتباره وسيلة إعلان لأوانها ، أو باعتبار صوته عند النفخ مظهراً للحياة يرتبط بمواقف أخرى لها ، هي تلك التي تشهدها القبور وقت يشاء الله تعالى .

وربما وقع التغير بالزيادة أو الحذف ، فأضاف الشاعر حرفاً أو أداة على بعض كلمات الصورة القرآنية أو حذفها منها ، من مثل إضافة " أل التعريف " على أحد ألفاظها في قوله :

فترامت خواقني أغنياتٍ من فؤادٍ برجعها مخمورٌ
لحمى البيت عند أكرمٍ وإدٍ غير ذي الزرع وهو روضٌ نضير^(١)

فالصورة في البيت الثاني مأخوذة عن قول الله تعالى على لسان إبراهيم في محكم التنزيل: ﴿رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ﴾^(٢) . وهي في مرجعها القرآني أنجح من صورة الزمخشري في التعبير عن تجرد الوادي من النبات ، إذ منحها التكرير فائدة النفي التام ، فيما لم يُفقد تعريف الزرع هذا المعنى ، وأظن الشاعر اضطر إلى ذلك للوزن ، فالمفارقة التي قصد إلى خلقها بين ذلك الوادي قفراً وبينه وهو روض نضير بمروءات أهله وجميل فعالهم - كما تشير إلى ذلك المقدمة - هي بحاجة لإثبات أقصى ما يمكن من التجرد والعُري لتشرى الصورة بذكر ما يقابله من الرياض المزدانة المكسوة .

أما الحذف ، فيتخذه الشاعر وسيلةً للتجديد في مثل بيته القائل :

فالبیان الذي يرققه التيار نورٌ مزاجه تسنيم^(٣)

(١) من قصيدة " على الضفاف " - مخ النيل - ص ٤٧٥ .

(٢) سورة إبراهيم - آية رقم (٣٧) .

(٣) من قصيدة " صوت مَنْ ؟ " - مخ الخضراء - ص ٦٤٩ .

حيث أسقط حرف الجر " من " الوارد في الآية الكريمة : ﴿وَيَزَاجُجُرْ مِنْ تَسْنِيمٍ﴾^(١) ، والصورة تفتقر إلى كثير من رواء النص القرآني المستلهم ، فمبالغة الشاعر في الاعتماد على ما عُرف بتراسل الحواس في تشكيل هذه الصورة ، أدى إلى تعقيدها واستغراقها على الفهم ليجد المرء نفسه أمام طلاسِم بحاجة للتفكيك ، فالبيان - وهو صوت - نورٌ ، وذلك النور ذو نكهة خاصة تشبه مذاق التسنيم الذي أشارت إليه الآية ، وإذا أضفنا إلى ذلك أن مذاق التسنيم نفسه من الغيبات التي استأثر بها الله عز وجل أدركنا مبلغ تعقّد الصورة وإعتمادها .

وأحياناً يستفيد الزمخشري من الملمحين فيحذف ويزيد ، وصورته التي استلهمت قول الله تعالى : ﴿وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ﴾^(٢) شاهد واضح لذلك ، إذ تعجبه صورة " النفاثات في العقد " فيأخذها محدثاً فيها بعض التغيير بحذف علامة جمع المؤنث السالم " الألف والتاء " ، وزيادة علامة التأنيث " التاء المربوطة " على مفرد ذلك الجمع قائلاً من قصيدة " ذكريات الأمس " :

وأنا في الصمت أشدو لمنى خطرت نفاثة في العقد^(٣)

والحق أنني أعجب من صورة هذه المنى " النفاثات في العقد " ، إن الشاعر يخالف ماهو مألوف فيها - وفي اعتقادي يخالف ما يقصده هو أيضاً - فيضفي عليها صورة الساحرة الشريرة بما يبدو منها من أفعال شيطانية كالنَّفْثِ والعَقْد ، في حين أنه رام لها ما هو معروف عنها من سحر الفتون وشد البشر إلى تحقيقها .

وقد تكون وسيلة التغيير ملمحين أيضاً ، يأتي الحذف أحدهما ، أما الآخر فملمحٌ جديد كالقديم والتأخير وهذا ما يمثل قوله :

ضُربَتْ ذِلَّةٌ عَلَيْهِمْ فَهَامُوا صدق الله إنهم أَوْضَارُ

(١) سورة المطففين - آية رقم (٢٧) .

(٢) سورة " الفلق " - آية رقم (٤) .

(٣) مج النبل - ص ٦١٩ .

فهو يستلهم قول الله تعالى في شأن بني إسرائيل : ﴿ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ ﴾^(١) ، ويجذف - من قبيل التجديد في الصياغة - " ال التعريف " من كلمة الذلة ، كما يقدم هذه الكلمة على الجار والمجرور اللذين تقدما عليها في الآية الكريمة . هذا ، ومن الواضح أن البيت وما قبله وما بعده من أبيات تستوحي قصة اليهود وكيف أن الله قضى عليهم التيه في الأرض أربعين عاماً . وهذه الصورة مكتملة:

أفمن قيل عنهم أمة الهدي	كمن قيل : إنهم أشرار ؛!
كل جيل لهم مباءة شر	كل أرض لهم عليها عثار
ضربت ذلة عليهم فهاوما	صدق الله إنهم أوضار
سائلوهم : ألم يلاقوا عذاباً	كبلوا . قتلوا . فباءوا وباروا
تلقاهم المتاهات دوماً	وهم اليوم في المتاهة حاروا ^(٢) .

ومن التجديد في تراكيب الصورة المستلهمة للقرآن الكريم ، هذه الصورة من قصيدة " الصبر " :

فإذا الباطل المسفّ زهوقاً وإذا الحق هازمٌ للضلال^(٣)

إنها إحدى ثمرات الحسّ التصويري للقرآن في شاعرية الزمخشري ، فالصورة تتلمس خطى الآية الكريمة بما فيها من إبداع التصوير : ﴿ وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقاً ﴾^(٤) . وقوله تعالى : ﴿ بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ ﴾^(٥) . لكن تظل هذه الصورة الزمخشريّة مثل سابقتها دون براعة التصوير القرآني ؛ فالآيتان الكريمتان تقدّمان الحق على الباطل أخذًا بتقديم سبب

(١) سورة البقرة - آية (٦١) .

(٢) من قصيدة " صرخة أليمة " - من الحيام - ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

(٣) مج النيل - ص ٣٥٩ .

(٤) سورة الإسراء - آية (٨١) .

(٥) سورة الأنبياء - آية (٢٢٣) .

الزهوق على فعله ، وتواليان بين ظهور الحق وزوال الباطل تركيبة لقوة الحق وضعف الباطل أمامه ، بل تبلغ بالتأثير التصويري - أو قل التصوير المؤثر - قمته حين تريك الحق منطقاً بكل ما للكدف والرمي من قوة وسرعة ، ليؤتي فعله ما يتناسب معه من ردود الأفعال فيحل بالباطل زوال سريع واقتلاع ساحق لجذوره . في مقابل هذه البلاغة القرآنية ، يغفل الزمخشري عن مراعاة تلك الخطوط الدقيقة ، فيقدم زهوق الباطل - وهو نتيجة - على هزيمة الحق للضلال - وهي سبب في النتيجة السابقة ، ويخلق بوناً زمنياً بين الأمرين بتكرار إذا الفجائية بينهما ، وبذا تكون صورته - مع نجاحها - دون النص المستلهم بأشواط متعددة في المقياس النقدي .

• • •

ويسري الأثر القرآني في شعر الزمخشري عبر اتجاه ثانٍ لاستدعاء صور هذا التنزيل المحكم المعجز ، فالشاعر هنا لا يحاكي الصياغة اللفظية التي قامت عليها الصورة في متن الكتاب الكريم ، إنما يولي اهتمامه لمضمون تلك الصورة خلف سياق جديد ألفاظٍ أخرى قد لا تكون جميعها غريبة عن أخواتها في الصورة القرآنية المستدعاة ، بيد أن الغالب منها كذلك .

فصورة الواقع في أعراض الناس بالقول والغيبة وجعله كمن يأكل لحوم من يغتاب ، واحدة من استلهامات الشاعر الضمنية لصور القرآن ، ذلك أن المادة المختارة للتمثيل متحدة متوافقة ، ويبقى التفاوت بين الصورتين مهمة القالب اللفظي الذي صُبَّت فيه تلك المادة في القرآن الكريم ولدى الشاعر . يقول الزمخشري :

وباشداقه يلوك لحوماً لأناسٍ لشخصه ما أساءوا^(١)

ألا تراها تقتفي المدرسة القرآنية العظيمة في الصورة المقدمة في قول الله عز وجل : ﴿ وَلَا يَغْتَبِ بَعْضُكُم بَعْضًا أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ ﴾^(٢) .

(١) من قصيدة " الدعي المداحي " - مج الخضراء - ص ٩٠٧ .

(٢) سورة الحجرات - آية (١٢) .

والملاحظ تغير حكم الصورة بين الشاهدين القرآني والشعري ، فبينما جاء القرآن الكريم بالصورة قبل قرون طوال على سبيل الاستفهام - وهو أسلوب إنشائي غير قاطع أدعى للتأثير وأقدر على ملاطفة النفوس وتليينها لتقبل الشرائع والأحكام من أسلوب السرد الإخباري المجرد - رسمها الزمخشري - بعد ذلك - قاطعة أكيدة لا تقبل الاحتمالات ، وجعلها حقيقة من الحقائق ، فأساء إلى الصورة حين نقلها من انجاز إلى الحقيقة ، وليس كل مجاز صالحاً لأن يصبح حقيقة ، ولعل عذر الشاعر في ذلك اجتهاده في تنفير المتلقي من هذا العيب الاجتماعي .

• • •

وبعض استيحاءات شاعرنا من نبع القرآن الكريم تبدو غريبة عن الاتجاهين السابقين ، إذ يعتمد تشكيلها على استزاد عناصر لا يمكن اعتبارها سوى قرآنية ، وتركيب تلك العناصر في بناء تصويري واحد ، بعيداً عن قيود الالتزام بنصية الصور المستوحاة ، أو استلهاً معنى محدد قدمته تلك الصور .

فعندما يركب الزمخشري صورته قائلاً :

وإذا الفتنة في مبسمها تتحدى كل روض مزهر
والتعابير على أطرافه سلسيل من زلال الكوثر^(١)

تفوق عذوبة مبسم الحبوبة كل غير من مياه الدنيا ، وتبدو مياه الآخرة متفردة عن بعضها قاصرة دون وصف تلك العذوبة ، لذا يتجه الشاعر إلى " السلسيل " - وهو عين عذبة في الجنة - فيعصها ، لا من الكوثر - وهو نهر عذب صافٍ في الجنة^(٢) - بل من زلال ذلك النهر ، فأي لذة ونقاء بعد هذه اللذة المتولدة عن أخذ العذب

(١) من قصيدة " همسة " - مج الخضراء - ص ٦٠ .

(٢) الكوثر نهر في الجنة أعطاه الله سبحانه وتعالى للنبي الكريم محمد ﷺ . انظر (تفسير القرآن العظيم)

- إسماعيل ابن كثير القرشي - دار المعرفة - بيروت ، لبنان - ١٣٨٨ / ١٩٦٨ ، المجلد الأول -

” السلسيل “ من أعذب العذب ” زلال الكوثر “ . لاشك أنها مبالغة من الشاعر ، وهو في سبيل خلق هذه المبالغة التصويرية التي ترضيه يعمد إلى تركيب عنصر ” سلسيل “ الوارد في قول الله تعالى : ﴿ عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّى سَلْسِيلًا ﴾^(١) ، مع عنصر ” الكوثر “ الوارد في قوله تعالى : ﴿ إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ ﴾^(٢) ، وليس هذا التركيب ولا مثله قائماً بصورة في القرآن الكريم ، والثابت منه في الذكر هما العنصران منفردان .

• • •

(١) سورة ” الإنسان “ - آية (١٦) .

(٢) سورة الكوثر - آية (١) .

ب - الحديث الشريف :

أوتي النبي الكريم جوامع الكلم ، فكان حديثه منبعاً للبيان والفصاحة ، وكانت لمهاراته في التعبير والتصوير سهام نافذة لا تعترف بالفوارق الزمنية أو البينية ، فلا ينفك المرء من أن يؤسر لها ويؤخذ بإحكامها .

وقد أظهر شاعرنا طاهر زمخشري تأثره في شعره بالإبداع التصويري لقول رسول الله ﷺ ، وهو ليس مكثراً من ذلك ، إلا أن ما أورده في بضع غاذج شعرية دلّ على أثر هذا المرجع البياني البليغ .

فالزمخشري يرسم صورته موظفاً فيها صورة قَدَمِها نصّ نبوي شريف ، مع التغير في تركيب الألفاظ وإسنادها ، وفي نسق الصورة الموظفة بالنسبة للصورة الكلية ، وهذا ما تجده في قصيدته " شهرزاد " حيث يقول :

داوود علمها مزمّاره فإذا في رجع نبرتها الانغام والفرد^(١)
إن صوت داوود عليه السلام عذبٌ رخيم ، وقد شهد له الرسول الكريم بذلك ، وبني بحسن بيانه صورةً بديعة له حين قال لأبي موسى الأشعري - وقد سمعه يتلو آيات من كتاب الله - : « يا أبا موسى استمعت قراءتك الليلة لقد أوتيت مزماراً من مزامير آل داوود »^(٢) . والشاعر يروقه هذا التصوير فيستغله في تشكيل صورة تنم عن جمال صوت محبوبته ، لكنه يمنحها شرف التعلّم المباشر من داوود عليه السلام في الوقت الذي كانت فيه الصورة النبوية - إن صح التعبير - أكثر واقعية ببناء الفعل " أوتي " للمجهول استغناءً عن ذكر نائب الفاعل - للعلم به - وهو الله سبحانه وتعالى ، وظلّ مجال التخييل فيها مقصوراً على مزممار داوود الذي امتلكه الصحابي الجليل - مجازاً - بحسن صوته .

(١) مع النيل - ص ٣٨٩ .

(٢) رواه ابن حبان في صحيحه - تحقيق شعيب الأرنؤوط - دار الرسالة للنشر - بيروت - ط ٢ -

١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م - ج ١٦ ، كتاب " إخباره عن مناقب الصحابة " - الحديث رقم

(٧١٩٧) - ص ١٦٩ .

ومن أمثلة هذا الاستلهام أيضاً ، قول الزمخشري مصوراً حالة الأمة الإسلامية :

أمة كالرغاء يلفظه البحر تباهي بكثرة الأرقام

هل تساوي مع الهزيمة مثقالاً ومازال حقها في الرغام

النون المليون ضاع صداها في خضمّ يمور بالأوهام^(١)

في تشكيل هذه الصورة يضع الزمخشري نصب عينيه قول النبي الكريم ﷺ - في شأن تداعي الأمم على الإسلام - جواباً لمن سألته : « ومن قلة نحن يومئذ » : « بل أنتم يومئذ كثير ولكنكم غثاء كغثاء السيل »^(٢) . لكن شاعرنا يصنع خطوطاً أخرى لصورته فيستعير عن السيل في الحديث الشريف بالبحر ، كما يصرح بالكثرة بإضافتها إلى « الأرقام » ، وهي استفادة لم تغن الصورة وإنما اضطر لها حفاظاً على الوزن ، وأهم من هذا وذاك - من أوجه التفاوت - أنه يستخدم كلمة « الرغام » بدلاً من « غثاء » في النص الشريف ، والشاعر لم يوفق في هذا الاستخدام لأنه لا يخدم المعنى الذي قصد تقديمه والذي قامت الصورة بأكملها عليه ، فمادة « رغام »^(٣) المعجمية مرتبطة بالصوت وهي لا تعطي معنى الزبد أو الرغوة ، كما خيل للشاعر من الاتفاق في جرس الكلمتين .

ويتلافى الشاعر هذا الخطأ في استخدام المصطلح في صورة أخرى تستلهم الحديث نفسه ، حيث كنى عن الكثرة بالغثاء لعدم جدواها ، وأضاف إليها معنى آخر بجديده عن تناحر العرب وتخاصمهم ، يقول :

(١) من قصيدة « موت الضمائر » - من الحيام - ص ١١٠ ، ١١١ .

(٢) رواه أبو داود في سننه . سنن أبي داود - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد - دار الفكر - بدون طبعة أو تاريخ - ج ٤ - كتاب « الملاحم » - باب « في تداعي الأمم على الإسلام » - رقم

الحديث (٤٢٩٧) - ص ١١١ .

(٣) انظر مادة (رغا) - المعجم الوسيط .

ولا الجموع التي نزهو بكثرتها إلا غشاء وكالأمواج تضطرب^(١)

إلا أنه يكبو مرة أخرى حين أراد التعبير عن تضارب أقطار الأمة العربية إذ شبهها بأمواج البحر المضطربة في محاولة لاستغلال ملمح التصادم الذي يفهم منها ، وهو في هذا يغفل عما لموج البحر في تصادمه وتضاربه من قوة هائلة تهدد من يقرب منها ، وهي قوة لا تكون له متى كان هادئاً ساكناً .

وتستعيد الأذهان صورة الأرض الخصبة التي تقبل الحياة فتنبت وتثمر والتي جاءت في معرض تمثيل الرسول الكريم لأصناف الناس في موقفهم من الرسالة والهداية بقوله : « مثل ما بعثني الله به من الهدى والعلم كمثل الغيث الكثير أصاب أرضاً فكان منها نقية قبلت الماء فأنبتت الكلأ والعشب الكثير .. »^(٢) الحديث ، وذلك حين تلقانا الصورة مجدداً في هذا البيت الذي يبدو مستلهماً منها :

فانت كالغيث إن نالته مخصبة ربت وأعطت من الخيرات ألواناً^(٣)

وهو استلهام يدور في إطار الحديث الشريف ولم يغير شيئاً من عناصره .

• • •

(١) من قصيدة " أين الرفاق " - مع الخضراء - ص ٩٠٣ .

(٢) رواه البخاري في صحيحه - دار الفكر للطباعة والنشر - بيروت ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م - المجلد

الأول - ج ١ - كتاب العلم ص ٢٨ .

(٣) من رباعية " الإحسان " - مع النيل - ص ٦٤٦ .

ج - المفاهيم والدلالات الدينية :

حمل الدين الإسلامي وقبله الأديان السماوية الأخرى اصطلاحات ذات دلالات ومفاهيم ترتبط بالدين عقيدة أو جزاء أو شعائراً أو طقوساً أو غير ذلك ، فوجد الإنسان في جعبته حصيلة ضخمة من هذه المفاهيم امتزجت بمعرفته وثقافته وشكلت جزءاً من لغته محتفظة بطابعها الديني ودلالاتها السامية .

والمطلع على إنتاج الزمخشري يراه زاخراً بها على امتداده ، ولا تتجاوزها عيناه في قصيدة أو مقطوعة إلا وقعت عليها غير بعيدة من ذلك الموضع ، فيلقى الشاعر يرسم صورة تُعمل مفهوم الملاك ، أو الجنة أو الفردوس ، أو جهنم^(١) ، أو الغيب ، أو التنسك والرهبة^(٢) ، أو ما إلى ذلك من المصطلحات التي تولدت عن أجواء دينية وكانت ثمرة من ثمرات الروحانيات والعقائد والشرائع المختلفة .

فعلى سبيل المثال ، يرسم الزمخشري بعض صورته مستعيناً بالمدلولين " ملاك وجنة " فيقول :

يا ملاكي ويا جنة الحسن إنني	أتنزي من الجوى أنقذيني ^(٣)
وفي أخرى يقول :	
جنة الحسن كل ما فيك حلو	وجميل إلا التجني فمر
.....
وقوام لولا الخدود ولولا	لفتة الجيد والنهود وثغر
قلت : هذا ملاك حسن تجلس	وله في القلوب نهي وأمر ^(٤)

(١) انظر مثلاً قصيدة " وراء الأمل " - مج النيل - ص ٢٠٩ ، رباعية " رحلة على الصاروخ " - ص ٤٢٣ .

(٢) انظر مثلاً قصيدة " إلى الربى " - مج النيل - ص ٦٦٤ .

(٣) من قصيدة " وردة الحب " - مج النيل - ص ٧٦ .

(٤) من قصيدة " تغريدة " - مج النيل - ص ٧٧ ، ومن هذه الصور أيضاً ما تجده في قصيدة " الحب الأول " و " همسة " - مج النيل - ص ٢٦٣ و ٣٣١ على التوالي .

وفي ثالثة ، تتكامل دلالة " الملاك " في الصورة بلمساتٍ أخرى تُضاف إليها ، فالملاك - مع طهره وجماله ونورانيته - حاملٌ للرسالة - أحياناً - وهو ما يرغب الشاعر في إعماله حين يقول :

حمل الفن والخلود رساله	بل ملاك ومن أغانيك وحي
من براه الجوى وزاد اشتعاله	أنت بلّغتها فصدق منّا
.....
رأينا سلطاناه وفعاله	فإذا فنك المؤثر إعجا
لقلوب قد آمنت بالرساله ^(١)	فكما شنت رجح اللحن فنا

و " الفردوس " و " الخلد " مصطلحان وثيقا الصلة بالجنة ، فالفردوس أعلى مراتبها ، والخلد حال ساكنها ، وكلاهما من المفاهيم النابضة في صور شاعرنا ، وهذه قصيدة " موطني " تضمّن صورة اشترك الخلد في تركيبها جاء فيها :

ومن الخلد في ثراه أفانين جمال تزیده تمجيدا^(٢)

أما " الفردوس " فيتمثل في " عين العزيزية " ^(٣) التي اجتمع لها من المباهج ما يثير في الأذهان اللوحة الجمالية لذلك العالم الغيبي ، إذ يقول :

ينظم من غلاله فنونا	ويسقيها الحيا لتعود روضاً
ترجع ما يهز السامعينا	بها المكاء يشدو والقماري
أريجاً يملأ الدنيا فتونا	بها الأزهار تنشر من شذاها
تداعب في ملاعبها الغصونا	بها الأنسام تخفق راقصات
وقد قامت لدى الفردوس عينا ^(٤)	بها الأرواح تخطر عاطرات

(١) من قصيدة " لست ملاكاً " - مج النيل - ص ٢٦٠ .

(٢) مج النيل - ص ٤٧٤ .

(٣) عين ممتدة من وادي فاطمة بمكة إلى جدة .

(٤) من قصيدة " عين العزيزة " - مج النيل - ص ١٩٠ ، وانظر من صورهم أيضاً ما ورد في قصيدته

" همسات ١ " - مج النيل - ص ١٠٧ .

ويلتقي المفهومان في هذه الصورة التي يرسمها الشاعر لفتاة رأى في استواء خلقتها
وتناسق مفاتها واكتمال جمالها ما ذكره بالفردوس ، وهو أمرٌ غيبي لا تقييد في تخيل
عناصر الجمال فيه . يقول :

كأنني والفردوس فيها منمقٌ لدى الخلد ، إذ يلقي مناه المجاهد^(١)

والزمخشري عاشقٌ متفانٍ ، وهو يخلص لهذا العشق فينفرد له ، ويختار لتصوير هذا
الانفراد والانقطاع مصطلح المحارب ، والمحارب موضعٌ للعبادة والطاعة . من مثل
قوله في قصيدة " فراق " :

أنتِ محراب صبوتي ، أنتِ إلها مر قصيدي ، وأنتِ أنس الوجود^(٢)
وله في ذلك أيضاً :

يهيم ويشدو بالترانيم والصدى يرنّ بالحن الصبابة والوجد
أهيم ومحرابي لدى الروض أيكّة تصيخ لألحاني ويحلو بها وردي
أحبّ والفي في الخميطة طائرٌ يحنّ إلى قربي ، ويلتاع من بُعدي^(٣).

ولعل اختيار الزمخشري لهذه الألفاظ - مع ما لها من قداسة وجلال يرقيان بها عن
الذكر في مواضع الحب والغنى وما شابههما أثرٌ عن اقتفاء خطا شعراء المهجر وأبولو في
صورهم الشعرية ، إذ كانت مثل هذه الصور الموظفة لمفردات المحراب والكعبة في
مواقف الحب ترد كثيراً في أشعارهم ، وهو منهج لا يقبله الدين الحنيف وقداسة شعائره
ومظاهرها .

والغيب والأقدار مسلمات روحانية عرّفت بها الأديان السماوية جميعاً ، وأصبحت
حقائق لا ينكرها إلا ضالٌّ ، ولذا كان من البدهي أن تطل عبر شعر الزمخشري - وهو

(١) من قصيدة " عتاب " - مج النيل - ص ٢٢٦ .

(٢) مج النيل - ص ١٣٩ .

(٣) من قصيدة " هذه نفسي " - مج النيل - ص ٢٠٣ ، وانظر من أمثله أيضاً ما كان في قصيدة

" نداء " - مج النيل - ص ١٦١ .

الشاعر المسلم - فيقول في تصوير " الصباح " مضيقاً عليه مسحة من اعتياف المجهول بتجاهل الحقيقة العلمية لحدوث ظاهرة النهار والليل ، وبناء تصور آخر له لا يقبل التحديد لأنه تابع من اللامحدود :

وعلى الدرب تباشير صباح من وراء الغيب آت^(١)
ويرى القدر ذا أوجه عدة ، فالمرتبب منه أن يأتي مبتسماً محملاً بالسعادة والأمانى
الحققة ، لكنه - وللأسف - يكشف عن وجه عابس مشحون بالخوف وخيبة الأمل .
وهو ما يتضح في قوله :

وأحلامي التي رقصت بأمني توارت في سجوف حالكات
وكننت بها أعيش مع التمني وأرقب بسمة القدر المواتي^(٢)
وجاء في قصيدة " أنشودة الملاح " هذه الصورة الجامعة للعنصرين :
الدجى بحر ، وقلبي سابح وإلى أين سيمضي ؟ لست أدري !
والنجوم الزهر في عليانها سفن للغيب بالأقدار تجري^(٣)

وهي صورة صدر فيها الشاعر عن الاعتقاد القديم في الأنواء ، وأنها رهن للغيب تجري بما يطويه من المقادير ، الصورة - مع جمال رسمها ودقة بنائها - تمثل إحدى هنات الزمخشري في اختيار عناصر صورته وأفكارها ، إذ ينزلق بهذه الصورة إلى منهج رفضه الإسلام بكل تفاصيله ودقائقه ، وهو الاعتقاد في النجوم والأنواء ، وإسناد شيء من وقوع الأقدار إليها .

ومن اصطلاحات الكتب السماوية المقدسة تطالعنا كلمة " الآيات " بدلولها الديني المعروف والمتصل بما أثير الوقف عند نهايته من جمل التنزيل وعباراته ، في تصوير على الحقيقة أو على سبيل المجاز . حيث تجد هذه الصورة في قصيدة " موكب النور " :

(١) من قصيدة " الفجر " - مج النيل - ص ٦٢٥ .
(٢) في رباعية " يد النيان " - رباعيات الخضر (مخطوطة) - الورقة الثانية
(٣) مج النيل - ص ٢٢ .

بالذي كان هديه تنزيلاً محكم القول في بيانه لآلاء
كل آياته مناهل للخير ، وفيض يعبّ منه الظماء
فهي وردّ سبيلها طاعة الله وفي نهجها السوي الشفاء^(١)
إنها آيات القرآن الكريم : مناهل للخير وريّ للظمأى ، أما سيلها الذي تدعو
إليه فطاعة الله ورضوانه .

وربما كانت الآيات في كتاب الحسن المبجل ، ولها إعجاز ساحر كما هي معجزة
آيات القرآن الكريم :

لها من الحسن آيات مفصلة وإن إعجازها من سحرها عجب^(٢)
والآلام " سفر " تمزق آياته حشاشة الشاعر ، كما يقول :

حنانيك أُمي لا عقوق ولا نكر ولكنها الآلام في قبضتي سفر
قرأت به الآيات تفري حشاشتي ويعشى بها طرفي ويطوى بها العمر^(٣)
وتبدو هذه الصورة غريبة لمن يقف عليها ، فالإنسان - بضغفه - يقبض على
الأقدار القاسية - وهي الأقوى ، وإذا تجاوزنا ذلك إلى تأويل معنى سيطرة الإيمان
والصبر على تلك الآلام ، وجدنا أماناً حلقة مفقودة أخرى ، إذ أن الشاعر يعاني
الأمرين مع أنه يضع الآلام في قبضته ، ومسلكه في تقديم هذه الصورة خفي ، فهو
مكره على القبض عليها لا مختار ، ودليل ذلك أنه يجعلها سفرًا - وهو فصل من
الكتاب المقدس - يجب الأخذ بتشريعاته ، وافقت الهوى أو لم توافقه ، وعلى الإجمال ،
تبدو الصورة متعارضة مع الخلفية المتكوّنة لدى القراء حول السفر والآية ، وهي
الاطمئنان والشفاء ، فالشاعر يخالف ذلك بتحويلهما آلاماً وأوجهاً للمعاناة .

والأحكام التشريعية التي ساست بها الأديان الأمم ، منهل آخر نهل منه الزمخشري
في تجربة التعامل مع المفاهيم الدينية في التكوين الخيالي لتراكيبه ، ولعل إرجاع هذه

(١) مع النيل - ص ٩٧ .

(٢) من قصيدة " خديعة الحسن " - مع النيل - ص ٣٢٦ .

(٣) من قصيدة " أُمي " - مع النيل - ص ٢٨٨ .

الدلالات التشريعية إلى المنهل الإسلامي أقرب إلى الصحة ؛ فهو الدين الذي تشرب الشاعر عقيدته وشرائعه و- في الغالب - كان سبيل اتصاله بتشريعات ما عداه من الأديان مصدرى الإسلام : الكتاب والحديث الشريف .

لقد كان من أثر هذا الجانب في تغذية الصورة الدينية عند شاعرنا ظهور صور كثيرة في شعره توظف الفرض والصلاة والسجود والأذان ، والصيام ، والحج والطواف ، والتسبيح والاستغفار ، والثواب والخطيئة والإثم ، وهي جميعاً لا تُجَحَف حقها في القيام بالصورة كاملة ، أو الإسهام في تشكيلها بتمثيل أحد أطرافها ، وربما اتسع نطاق حضورها فتتابعت في صور يحمل كلٌّ منها ملمحاً دينياً مصوراً ، وهذا الأخير كثير عنده ، وأياً كان وضعها في أداء الصورة فإن الشاعر راوح في ذلك كله بين النجاح والإخفاق . يقول في قصيدة " النفس المؤمنة " وقد أتى فيها على ذكر " الصلاة " :

الرزايا عظة الغافل في دنيا الفناء

وصلاة النفس في النجوى محطٌ للرجاء^(١)

يتنفس الشاعر من خلال هذه الصلاة بكيفيتها " الصوفية " : الخلوة بالنفس ومناجاة الرب ، وهي لحظات يستمتع بها ويجد فيها راحته ، ولذا يكرر التغني بها والحنين إلى ما فات منها بقوله :

كهف أحلامي ومحراب صلاتي

أترى تصفي إلى حرّ شكاتي

وتناجيني بماضي أمنيّاتي

بعد أن أكديت في شوط حياتي^(٢)

(١) مج النيل - ص ٩٤ .

(٢) مج النيل - ص ٢١٨ .

ويذهب شاعرنا أحياناً إلى استشعار روحانيات الصلاة المكتوبة بسجودها وركوعها، فيقف على بعض ذلك معمقاً الإحساس بما فيه من الخضوع والاستكانة ، يقول في رثائه لوالده :

.... ناسكاً يقطع الليالي سجوداً وإلى الله في السجود أناباً^(١)

وفي أخرى " سجد الشاعر " ، لكنه هنا سجود الرجاء والتقرب إلى من يهوى^(٢) :

يا منى النفس والغواية في الحب ، رشاد لقلبي العريبد

كم توجعت من شجوني وأذرفت دموعي وكم أطلت سجودي^(٣)

و" الأذان " ، إعلان لوقت الصلاة ، وقد تلمس الشاعر من خلاله ما يتعطش إليه من وقار الصلاة وسكينتها بقوله في وصف الفدائية الجزائرية " ملك شمعرون " :

هي غيداء صوتها رجعه الرعد مخيف الصدى بكل مكان

ساحر الوقع فيه وحي من الله ، وفيه مهابة كالآذان^(٤)

غير أنني أراه هنا يفقد الصورة تماسكها العضوي حين يصادم بين سحر الصوت وبين تخويفه لمن يسمعه ، فالصوت الساحر لا يرعب أو يخيف ، ولا يلتقي مع الرعد في أي جانب صوتي مرغوب ، وقد كان الأولى به تلافي وصفه بالسحر لما كان المقام يقتضي تصوير قوة صوت هذه الفدائية ومهابتها وشجاعتها ، أضف إلى هذا المزلق من الشاعر ، كون الجزء الأول من الصورة مركباً إلى حدّ تستغلّق معه الصورة على الفهم ، فالرعد صدى لصوت الموصوفة ، وهذا الصدى له صدى أيضاً ، فلا الشاعر جعل الرعد صوتاً لها يسري صدها في الأمصار والأقطار ، ولا هو استغنى عما نسبه لهذا الرعد من الأصداء . إنها صورة غريبة متداخلة .

(١) من قصيدة " رثاء " - مج النبل - ص ٨٥

(٥) أكثر الرومانسيون العرب إعمال كلمات الركوع والسجود والكعبة والطواف في أشعارهم العاطفية

والغزلية ، وذلك تأثراً بالرومانسية الغربية ، مما يبدو غريباً على الطابع الإسلامي .

(٢) من قصيدة " فراق " - مج النبل - ص ١٣٩ .

(٣) من قصيدة " ملك " - مج النبل - ص ٢٧٠ .

أما " الصيام " فيتلطف شاعرنا في توظيفه ، إذ يجعل من مناسكه وشعائره نظائر يحسن بها التحليل لموقف يرسمه في هذه الأبيات :

فإن لاح منك الصداً إذ أنت واجدٌ فعماً قريبٍ سوف تبلى المواجدُ
وما بحثُ بالعُتبى وأعني بها القلى على أي حالٍ حسبك الله شاهدُ
فإن كان لي ذنباً ستمحى خطيئتي فبعض مثوباتُ " الصيام " التواددُ^(١)

والكعبة مشعرٌ مقدسٌ شرع الله لعباده الطواف حوله مهابةً وتكريماً ، ولأن المحبوبة في نفس الشاعر مكانةً عظيمة ، فقد قصرت جميع الأوصاف عن تمثيلها وتقديرها ، وما وجد أهلاً لهذا التصوير إلا أن تكون تلك الفتاة كعبةً يطوف حولها ويتوسل بين يديها بالنشيد^(٢) . وقد سبق الشاعر إبراهيم ناجي شاعرنا إلى تناول الكعبة في التصوير حين جعل دار المحبوبة كعبةً يطوف حولها ، وهو أقرب للنجاح في التصوّر من الزمخشري الذي جعل محبوبته نفسها كعبةً فسلبها بذلك الروح والحياة .

ويبدع الزمخشري في رسم لوحة الحج وقد توافدت فيه جموع الحجيج طائفةً مليية تغمرها مشاعر الإيمان والتقوى :

يا إلهاً لرحبه قد قصدنا وحططنا الرحال في الإسراءِ
لعلاك الذي تجلّى بمراك وسد^(٣) الفضاءِ بالأضواءِ
بمعاني الجلال فيك ، وبالقُدس وما فيه من سنى وسناءِ
في صعيدٍ به المشاعر ضجّت بوفودٍ تناثرت في الفضاءِ
في صعيدٍ به المواكب طافت لها الطهرُ في الشفوف الوضاءِ
في صعيدٍ به المآزر بيضٌ حاكها الحب من نسيج الصفاءِ

(١) من قصيدة " عتاب " - مج النيل - ص ٢٢٦ .

(٢) انظر قصيدة " فراق " - مج النيل - ص ١٣٩ .

(٣) كان الأولى بالشاعر أن يستخدم كلمة " ملا " أو " أنار " ملاءمةً للصورة المرسومة .

في صعيد به الجموع تلاقَتْ في نداءٍ مجلجلٍ الأصدا^(١)

إنها " فرائض " أعمل الشاعر اصطلاحاتها وكيفياتها وما يتصل بها من ملامح التنسك والعبادة في اتجاهه التصويري ، وقد عمد إلى الإفادة كذلك من هذا المصطلح العام لها - وأعني به الفرائض أو الفريضة - ليقم بمساعدته صورة شعرية . هاهو يشيد بالحب العظيم لتونس الخضراء التي تسرى فيها عن أحزانه وآلامه قائلاً :

جنتها استريح في روضها الزاكي فتندى من العبير الجيوبُ

فإذا جاشت الشاعر بالحب ففرضْ أداؤه مطلوب^(٢)

ويرى في الرئيس التونسي - الحبيب بورقيبة - أباً للعرب حبه " فرض عين " على

الشاعر ومن معه :

يا أبا العرب يا حبيب الملايين تثار القلوب منا نشيدُ

وإذا كان أداء الفرض - وهو فرض عين - لازماً لا ينبغي التفريط فيه ، كان تركه إثماً وخطيئة يحاسب المرء عليها ، ومن هذه القاعدة التشريعية ، وجد الزمخشري في ألفاظ " الإثم " و " الخطيئة " و " الذنب " واشتقاقاتها مادة جيدة لتشكيل صوره ، مانحاً إياها مرونة كبيرة في التعامل تتجاوز بها نطاق تبعة الإخلال بالتكليف التشريعي إلى تبعات الإخلال بأي واجب من واجبات الحياة التي يُعنى بها ، وعلى رأسها التزاماته في الحب .

يقول في استعمال هذه الألفاظ في سياقها المعروف المرتبط بالتقصير في الواجب

(١) من قصيدة " ليك " - مج الخضراء - ص ١٦٦ . ومن صوره أيضاً ما جاء في قصيدة " طلعة

اليمن " - مج النيل - ص ١٨٣ .

(٢) من قصيدة " المنى " - رباعيات الخضراء (مخطوطة) - الورقة الرابعة .

(٣) من قصيدة " أنت العميد " - مج الخضراء - ٢١٧ .

الديني :

إيه يا نفسُ إلى الله أنيبي ثم توبي
وإذا وسوس شيطاني بإثمٍ لا تجيبي
واذكري الله ففي صوتك تكفير ذنوبي
وثقي أن وراء الغيب علام الغيوب وهو الله^(١)

ومن توظيفها في هذا المعنى أيضاً قوله :

إلهي خطايا عدها ليس يَحْصُرُ	يضيق بها الإحساس مني وأزفرُ
إلهي خطايا كلما ثار وازغُ	من النفس ضجّت في الحنايا ترمجرُ
إلهي خطايا كنت في عمق لجّها	أجدف لا أدري المصير وأمخرُ
إلهي خطايا ضقت ذرعاً بحملها	وأنت على محو الخطيئة أقدرُ
إلهي خطايا لم يدمرْ غيرُ وخزها	وقد كنت فيها سادراً أتخطرُ
وأطلقت للنفس الأثيم زمامها	فصارت على شهواتها تتحسرُ
إلى أن رمت بي في متاهة ضلّة	وراحت بآثامي الخطى تتعثّرُ ^(٢)

وللأستاذ عبد الفتاح أبو مدين تعقيب على سلسلة هذه الصور أوافقه فيه ، حيث يقول : « لم أجد في صدر هذا المطلع الذي ينبغي أن يكون مرآةً للقصيد ، لم أجد الجرس الموسيقي ولم أجد الروح الخفيفة ترفرف عليه ، بل وجدت تنافراً يصدم الأذن بين كلمتي - إلهي خطايا - ويتكرر هذا الثقل في الخمسة أبيات الأولى من القصيدة نفسها . وعن البيت السادس يقول : « يقول الشاعر في صدر هذا البيت أنه أطلق لنفسه زمامها ، ثم يقول في عجز البيت نفسه أن نفسه صارت تتحسر على الشهوات التي وقعت فيها ، وهذا تناقض واضح . فما دام قد ترك للنفس زمامها فهي تسعى جادة ما أمكنها الجهد إلى ارتكاب الخطايا والوقوع في الشهوات ، وإنما هي تتحسر

(١) من قصيدة " النفس المؤمنة " - مج النيل - ص ٩٣ .

(٢) من قصيدة " دعاء " - مج النيل - ص ١٧٩ .

على الشهوات إذا تركتها وثابت إلى رشدها وثابت إلى ربها . أما إذا كان زمامها مطلقاً فهي منغمسة في الشهوات من غير جدال في هذا الفهم الذي فهمته أنا وخالفته الشاعر فيه ... ويؤكد هذا الفهم الذي أثبتته هنا قول الشاعر في البيت السابع «^(١) .

أما عن استعمال الشاعر للمصطلحات السابقة في غير مواضعها الدينية ، فتأتي هذه " الخطيئة " التي رسم الشاعر خطوطها على أرض " المهوى " في قصيدة " مناغة " :

أيّ ذنبٍ جنيت حتى أقاسي لوعة الهجر بعد طيب الوفاق

بين جنبيّ عاصفٍ هاجه الحب فرقتاً بقلبي الخفاق^(٢)

إن شاعرنا بريء من هذا " الذنب " براءةً كان يستحق بها من محبته وصلاً ووداً لا قطعاً وصدّاً كما تفعل . وهو بريءٌ لما يستحق عليه الاكتواء بنار الشوق حيث يقول :

ثم قالت : من أرى في جنتي ؟ قلت : طيفَ الواله المعذب

عشق الحسن فاضناه الجوى بجحيم عارم ملتهب

.....

هو رهن القيّد إلا أنه جاء يرجو منك رفع الحجب

لترين^(٣) النار ماذا صنعت بفؤادٍ لم يكن بالذنب^(٤)

ومن الذنوب ما يبلغ حدّ التحريم ، والشاعر يصدر هذا الحكم على جفاء المحبوبة وصدودها للذين حالا دون وقوع الاتفاق :

وإذا تجفّو فشكوى كلها ثورة تلهبُ حُبّي واشتياقي

(١) " مجلة النهل " - عدد مصوّر مبعوث من المجلة نفسها لم تتضح فيه البيانات - من مقال بعنوان " في النقد ... من أنفاس الربيع " - ص ٣٢٢ .

(٢) مج النيل - ص ٦١ .

(٣) الأصل فيها " لرئي " على النصب بأن المضمره ، وقد تُرك النصب ضرورة .

(٤) من قصيدة " في روضتها " - مج النيل - ص ٥٩ . ومن توظيف مفهوم الذنب : " أكلُ ذنب

فؤادي ... " من قصيدة " طيف حسناء " - مج النيل - ص ٢٥٣ .

فَارَحَ قَلْبِي مِنْ بِلْوَانِهِ . فَحَرَامٌ حُبُّنَا دُونَ اتِّفَاقٍ^(١)

. . .

لقد اغترف الشاعر من معين الموروث الديني غُرَفَات كبيرة وشى بها شعره وزكّاه، وقد كان بعض هذه الموروثات خاصاً بالدين الإسلامي ، وبعضها الآخر عاماً بين الأديان ، وبقي أن نشير إلى أن له صوراً وظّفت تراثاً دينياً خاصاً بالمسيحية وهو " الكنيسة والدير والرهبان " ، فأورد في قصيدة " الدمار الباكي " تصويراً واقعياً لكنائس لبنان الذي حلّ الدمار به تحت أيدي الطغاة ، يقول :

وفي الكنائس للأجراس ولولةٌ يضجّ من وقّعها ديرٌ ورهبانٌ^(٢)

لقد جزعت أجراس الكنائس من ذلك الدمار فولولت وانعكس جزعها أصواتاً حزينة ضجّ منها الدير والرهبان . ويقدم صورة صوتية أخرى لهذا الجرس في قصيدة أخرى جاء فيها :

يبوح به رغم التباعد " هاتفاً " يجاهر عنا بالهوى حين نُعْجَمُ

يرن كناقوس الكنيسة معلناً بأن التي ناجيتها كدت تلثمُ^(٣) .

أضف إلى هذا المدلول الديني المأخوذ عن الديانات الأخرى غير الإسلام ، ما أشرت إلى طرف منه من قبل وهو : السُّفَرُ والأسفار ، فالكلمة مصطلح لفصول " التوراة " بعهديهما القديم والحديث ، والتي ضمّت في متنها أعداداً من الأسفار منها سفر التكوين وسفر الخروج وغير ذلك . وقد أفاد شاعرنا من هذا المصطلح مستخدماً مدلوله العام : الكتاب ، في أكثر من صورة . منها :

سفر من الخلد في مجد العروبة ما شيدتما ولهذا الدين إعلاء

(١) من قصيدة " أحلام الشاعر " - مج النيل - ص ٧٥ .

(٢) مج الحضراء - ص ٨٨٩ .

(٣) من قصيدة " طيف ملثم " - ألحان مغرب - ص ١٥٨ .

وصفحة الدهر تتلو من روائعها وللعوالم والأجيال إصفاء^(١)

وفي قصيدة " يا رفيقي " شاهد آخر جاء فيه :

وبإيماننا نخلد للتاريخ سقراً سطوره من دماء^(٢)

• • •

(١) من قصيدة " صوت الصحراء " - مج النيل - ص ٣٥ .

(٢) مج الخضراء - ص ١٠٩ .

ثانياً : صور من التراث الشعبي .

من الطبيعي أن يقدونا الحديث عن التراث في شقه الأول ، الديني ، إلى الحديث عن شقه الثاني ، الشعبي ، والذي تعد لفظة تراث لازمة له أكثر منها للمصادر الدينية المستلهمة في الصور الشعرية .

وبالنظر إلى حضور هذا النوع التصويري في شعر الزمخشري نجده يترجع على مساحة لا بأس بها من شعره تستلهم الموروث الشعبي : القديم والحديث والمشارك المخضرم ، بأبعاده الواقعية أو الخيالية (الخرافية) ، يستوي في ذلك كون الموروث سلوكاً أو قصة أو عُرفاً أو عبارات دارجة وأثرية أو مثلاً من الأمثال التي تُضرب في المناسبات أو حتى مجرد عنصرٍ من العناصر يضيف وجوده إشعاعات تراثية على الصورة المرسومة .

فالشاعر في رباعية " نضال " يرسم لنا هذه الصورة :

وتعثرت في الطريق بيباس في رجاء أبعثر الآمالا
بعد أن كنت لابتغاء المعالي وإلى شاوها أشد الرحالا^(١)

وهي ملأى بأبعاد تراثية قديمة تستمد وجودها من روافد تعنى باسترجاع سلوكيات أسلافنا وأنماط حياتهم التي تمثل مصدر إلهامٍ لكثير من عطاءاتنا الفنية وغير الفنية ، ولعل هذه الصورة التي تستحضر في الذاكرة حال المرتحلين عبر القيا في يشدون رحالهم صوب مجاهل الصحراء طلباً للحياة ، أو يحطونها فيما يروقههم منها ، هي إحدى صور التراث القديم المقربة إلى نفس الزمخشري ، إذ في شعره صدر رجب لها أشرت إلى بعض دلائله في تناول الصور التقليدية عند شاعرنا ، وهذه بضع شواهد أخرى أسوقها عنها .

ففي قصيدة " وراء الأمل " تلقانا صورة " لشدّ الشاعر رحاله " ، ويبدو من خلالها أن ارتحاله لا يؤتي أكله كما يحب ويهوى ، فعلى غرار حال الإحباط واليأس الذي انغمس فيه بعد تعثره في طريق الآمال ، تأتي هذه الأبيات لرينا وقع جفاء

المحبوب وصدوده على الشاعر الذي أقبل مؤملاً مستجداً :

شددت إليك الرحل أسوان صارخاً فكان نصيبي ما أفاض التالما

جفوت ولم تشفق وأعرضت ساهياً فزادت حياتي من جفاك تجهماً^(١)

ويضفي الشاعر هذه اللمسة التراثية على النبوءات التي ختمت مسارها في مكة المكرمة ، فكان ذاك منها " حظاً للرحال " عذّه رمزاً للاستقرار وبلوغ الغاية ، وإن لم يكن في الحقيقة قريباً لازماً لها . يقول :

فهنا حطت النبوءات^(٢) رحلاً ومشت بالهدى الدفوق النوال^(٣) .

والهدى والرشد قصدٌ تُشد إليه المطايا وفي رحابه تُحط الرحال :

وإلى القصد قد شددنا المطايا لنحط الرحال في الرحبات^(٤) .

أضف إلى ما سبق من السلوكيات القديمة الأثرية عند الزمخشري اقتياد الزمام والحداء ، وقد تقدّم لهما أمثلة في الصور التقليدية^(٥) .

وفي بعض صوره يستلهم الشاعر سلوكاً أبقت العصور على سلطته وتواجهه ، وظل محتفظاً بالحنس التراثي الشعبي صدوراً عن جذوره القديمة أو عن ارتباطه بالحياة العامة للناس في مختلف العصور . وصورة اللعب بالتدرد إحدى تلك الصور ، حيث قدّم بها فكرة الفرق في الأحداث والانشغال بذلك عن الإحساس بالزمن وبمعناصر الواقع^(٦) .

• • •

(١) مج النيل - ص ٢٠٩ .

(٢) يقصد بها الشاعر النبوة والرسالة .

(٣) من قصيدة " الصبر ٢ " - مج النيل - ص ٣٥٩ .

(٤) من قصيدة " شراع الذكريات " - مج الخضراء - ص ١٨٥ .

(٥) انظر ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

(٦) انظر قصيدة " دنيا الغد " - مج النيل - ص ٥٧ .

والقصة ملوك - أو جملة من السلوكيات - تصدر عن شخصيات تدور حولها الأحداث ، ومن كنوزنا الأثرية قصص قدمها التاريخ فأفادت منها الصورة الشعرية .

وقد حرص الشاعر طاهر زمخشري - في جملة من حرصوا - على الاستفادة من هذا الجانب في الميدان التصويري عنده ، فتراه يوظف القصة بوقائعها الثابتة مقدماً بها ما يمكن عدّه " صورة تاريخية " ، أو يقف على أعتابها واضعاً إياها خلف ستار شفيف تراءى من ورائه ، وهذا ما يمكن اعتباره استلهاماً للتراث الشعبي ، وسمّة القصة في هذه الدرجة من التفعيل أنها معلومة للعامة والخاصة على اختلاف ثقافتهم ، من مثل قصة البشر الأولى الحاكية عن آدم عليه السلام وأم البشر حواء ، ملهمة الشاعر في لوحته البديعة التالية :

أيام كُنّا وكان الفاب موطننا	نقاسم الوحش سكناه وأوطانه
حواء تمرح فيه وهي عارية	لكنها بشفوف الطهر مزدانه
طهارة بغرير الطبع ملهبة	لم يكسها الخبث بالتهذيب أدرانه
وآدم الأول المسكين منهمك	يصطاد ليث الشرى أكلأ لشيطانه
والليث جار له لم يرع حرمة	رضى لحواء أسقى الويل جيرانه
وعندما تركا لليث مربضه	سعى لينشر حول الأرض سلطانه
وقام يحنو على الأنثى يهددها	لكنها قابلت بالشّر إحسانه ^(١)

إنّ الأبيات تغير في كثير من ملامح القصة الأصل لكنها لم تتجرد من بعض ملامحها الأساسية ، فذكر حواء وآدم كان أحد الخطوط الأساسية المشتركة ، ووصفهما بالطهارة والبراءة من الخبث والأدران إشارة إلى الجنة التي كانت موضع أحداث القصة الأولى ، وتصوير " آدم " مسكيناً ينتهك حرمت جاره " الليث "

(١) من قصيدة " حواء العارية " - مج النيل - ص ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

إرضاء لحوائه ، إلماح إلى انتهاك آدم عليه السلام - بوسوسة الشيطان - حرمة الشجرة المنهي عنها والذي ترجعه بعض الإسرائيليات إلى إلحاح حواء وتشهيقها لثمرة تلك الشجرة .

والمثل قصة أوجزت في كلمات وضربت فيما يشبهها من المناسبات ، وهي من روائع تراثنا العربي والتي لا تخلو منها ثقافة جمهور الناس على اختلاف في كمها ونوعها وخصائصها . وقد استمد الزمخشري من حصيلته من الأمثال مقوماتٍ لشيء من صوره ، كان في بعضها يشير بوضوح إلى المثل الأصلي الذي تقوم عليه الصورة في حين اكتفى في غيره باستيحاء معاني تلك الأمثال . إليك هذه الصورة التي قدّمها الشاعر في قصيدة " قالوا .. !؟ " بقوله :

وتركت للنفس الزمما مَ فحلقت فوق السحاب^(١)

إنها ترسم خطي المثل المعروف " ترك له الحبل على الغارب " المضروب في إتاحة الحرية وربما مجاوزة ذلك إلى الإهمال ، والشاعر في رسمها يضع علاماتٍ على الدرب تدل على مصدر صورته فيأتي بالفعل " ترك " ، و " بالزمم " الذي استعاض به عن الحبل . والأمر أكثر جلاءً وظهوراً في هذا البيت من قصيدة " صدى " :

وأرى الدنيا كما قيل لنا ذنباً تسطو إذا لم تك ذيباً^(٢)

حيث نجد الشطر الثاني ترديداً للمثل القائل : « إذا لم تكن ذنباً أكلتك الذئب » ، والشاعر يشير إلى أن الصورة مأخوذة من تراث السابقين بقوله : كما قيل لنا ؛ فبناء الفعل للمجهول يبين أن العبارة مأثور مسلم به لا يُشترط في تقبله معرفة قائله ، وجعل الحديث للجماعة في كلمة " لنا " فيه أيضاً دلالة على أنه عام مشترك بين المجموع البشري متحد الثقافة ، ولا يختص بالشاعر وحده .

(١) مج النيل - ص ٣٥٢ .

(٢) مج النيل - ص ٢٣١ .

ومن نصوص الأمثال التي راق الزمخشري الاستعانة بها في تصويره " العود أحمد " الذي ورد في بيته القائل :

فإن حُرْمنا لذيق العيش في كنف من الوصال فعود أحمد ثاني ..؟! (١)
وللعرب مأثور شهير فيه " إنما هو كبرق خُلب " ، والزمخشري يعيده على التصور والبصر بقوله :

ترجعها حيرى وتهفو للمسها ولكنها ومض من البرق خُلب (٢)
وقوله كذلك :

وأطوي ليالي العمر لا شيء أرتجي فبرق رجائي ملء عيني خُلب (٣)
وهو لا يخرج بدلالات المثل عما عُرف له من معاني قوة المطمع والتأمل مع صعوبة النيل والتحصيل .

أما " العين بحر " ، فمما يمكن عدّه مثلاً لقبوله التمثيل في مناسبات متعددة (٤) ، وهو نص أولع به الشاعر فتكرر عنده في أكثر من موضع ، كان أحدها قوله :

فيا ضفاف الهوى قولني لطلعتها (العين بحر) وإني فيه بحار (٥)

وهي - بلا شك - التفاتة جميلة من الشاعر إلى فكرة هذا المثل أبانت ببراعة عن مدى افتتانه بمحبوبته وتعلق ناظره بها . ومن شواهد ذلك ، البيت التالي الذي يغيّر في حرفية العبارة تغييراً لا ينال شيئاً من وضوح أصلها :

فببحر العيون أصدح للحب وأشدو لسحرها بالأغاني (٦) .

(١) من قصيدة " العود أحمد " - مج الخضراء - ص ٦٧١ .

(٢) من قصيدة " الجمال الخجب " - مج النيل - ص ٣٢٩ .

(٣) من قصيدة " زفرة " - مج النيل - ص ٧٠٧ .

(٤) يقال هذا المثل رداً على من أنكّر على غيره النظر إلى شيء ما ، أو في تفسير الانبهار بعيون

- نظرات - الآخرين ، كما هي عند الشاعر ، أو في مناسبات أخرى .

(٥) من قصيدة " العين بحر " - مج الخضراء - ص ٤٣٧ .

(٦) من قصيدة " يا من رماني " - مج الخضراء - ص ٤٩٩ .

و" دس السم في الدسم " مثل أيضاً كسوابقه من الأمثال لا يمكن أن يفوت الناظر في شعر شاعرنا استبانة مواضع تأثيره ، إذ تراه واضحاً لا يخفى مع استغناء الشاعر عن " الدسم " وتصوير السم مدسوساً في ملذاتٍ آخر .
يقول في قصيدة " يا ويلاه " :

هي الأوهام هاضتني وصبت زعاف السم في صرف الزلال^(١)
إن السم هنا مخلوط بالماء العذب الزلال وهو سم زعاف يليق أثره بما يعقبه هيض الأوهام من التحطيم والتدمير .

لكن السم في قصيدة " رسائلي .. ؟! " أقل وطأة على شاعرنا ، إذ لم يجاوز تأثيره اللذعة ، ومع أن الشاعر وصفها " بفثاكة " إلا أنه عاد فأعلن البرء منها بدواء عجيب :
رسائلي والويل من رسائلي وصور كنت بها تلعب بي

.....
تدس في بسمتك السم الذي يلذعني فتأكه بالنوب
وما بي الحب الذي سكبته صرفاً بروحي ودمي المنسكب^(٢)
فقد صحوت والرضا يغمرني إذ ضمّد الجرح نوال الأرب
فطبت نفساً بعد أن رأيتها وهي دخان لشظايا غضبي^(٣).

والزمخشري - الرجل المكافح الطموح - يروي لنا بعض صفحات كفاحه مع الحياة ، وفي سبيل ذلك يستفيد من تراثنا الشعبي في الأمثال : فتجد في صورته التالية :
ألاني طويت سود الليالي أطلب المجد جاهداً سهراناً^(٤)
مرآة انعكس فيها المأثور المتداول : " من طلب العلا سهر الليالي " بوضوح متناهٍ وتشابه كبير .

• • •

(١) مع النيل - ص ٢٦ .

(٢) تبدو هناك فجوة بين معنى البيتين إذ لا يمثل الثاني النتيجة أو الخطوة التالية لما قبله .

(٣) مع النيل - ص ٦٩٤ .

(٤) من قصيدة " الحياة " - مع النيل - ص ٦٢١ .

ووضوح أصول الصورة المستلهمة من التراث ليس سمة لاستلهامات الشاعر جميعاً،
 فربما دق أخذه للمثل وتلطف في معالجة الصورة من خلاله حتى يصعب القطع بأصوله
 وتبقى مرجعية تلك الصورة رهن بثقافة من يتلقاها وحصيلته من هذا الموروث ، بحيث
 يقرنها إلى ما يراه موافقاً لها من النظائر والتي قد تختلف في رؤية نقدية أخرى ، وهو ما
 بدا في النماذج التالية :

يقول شاعرنا :

ويضحك الياس من صبري ومن جلدي إذ لا يُلين قناة الصابر الضَجْرُ^(١)
 من المسلّم به أن انتكاث الجهد والعجز عن تحقيق القصد مدعاةً للحزن والبكاء لا
 للضحك والفرح ، واليأس في هذه الصورة فاشلٌ عاجز عن تسديد سهامه غير أنه
 يواجه هذا الفشل بالضحك !! وأجدني بهذا التصوير أمام رؤى المثل الشعبي الشائع
 « شر البلية ما يضحك » ، والذي أناب عنه بعض العامة قولهم : « هَمْ يضحك وهم
 ييكي » . ولا أعلم أيهما كان نصب عيني الشاعر في رسم ملمح البيت السابق :
 الفصيح أم العامي ، أم كلاهما معاً !

وإتياناً على ذكر استلهام العامي من الأمثال ، أجد للزمخشري إدلاءً في ذلك تسير
 فيه الصورة على هدي المثل العامي الذي تزجج كفته على الفصيح في تخطيطها . ولعل
 أظهر ما عثرت عليه من شواهد هذا الأمر ، الكلمات الآتية :

يترامى بنا الضياعُ على الأحجار من هوةٍ إلى مسيالٍ^(٢)
 أظن أنفاساً لمثل عامي ظريف تجري بقوة في صورة الزمخشري هذه ؛ فترامي
 الضياع بالشاعر « من هوةٍ إلى مسيال » يعني أن حاله قصةً للمثل القائل : « من جرف
 لدحيرة يا قلب لا تحزن » .

وعن موروث العامة الثقافي الحديث ، ينقل الشاعر عدداً من العبارات التي لا يمكن
 عدّها أمثالاً تذكر في مناسبات شبيهة وإن اختلفت تفاصيل المناسبة ، بل ينبغي مراعاة

(١) من قصيدة " في العيد " - مع الحضراء - ص ٩١٨ .

(٢) من قصيدة " الصفاء المفرد " - مع الحضراء - ص ٢٣٣ .

الاتفاق بين هذه العبارات لفظاً ومعنى وبين المناسبات المساقة فيها ، والحرص على التمثيل الواقعي بها وإن قامت أساساً على أنماط مجازية . فمثلاً :

شاع بين الناس حديثاً قول « حظي نائم أو بختي مائل » أو ما أشبه ذلك ، والشاعر يراود هذه العبارة المتداولة في بعض صوره مضافاً عليها مسحة من إحكام الصياغة وسلامتها في الفصحى فيقول :

ووصوفة الأنواء يفري وميضها تجانبني مرمي ، والحظ راكد^(١)

إن حظاً راكداً كدراً لا يتحرك لن يجد فيه صاحبه منقذاً يقوده إلى بر الأمان وسط معمعة الحياة وتضليلات الأمانى والأهواء . والحياة ذاتها تحالف من غطّ جدّه في النوم قرير العين تاركاً إياه بين فكّي المصاعب تفتته وتهضمه ، وهذا ما يبوح به الشاعر في رسم معاناته :

وجديّ نفوّر والحياة عصيّة تُعدّ لمن تلقاه سوءاً مثلاً^(٢)

وقد يصحو الحظ من رقاده لكن للشاعر فيه بعد ذلك أيضاً نظرة امتعاض تحمله تبعات ما يصدر عن صاحبه من أفعال التنفيس واستدراك ما يمكن استدراكه من المطامع ، والبيتان التاليان يصرّان هذا الموقف :

وهو في قبضة الشقاء رهين وعذاب الرهين مطل الزمان

فإذا هبّ جدّه من سبات طفح العمر كله بالأمانى^(٣)

والحق أن تراثنا العربي القديم لم يغفل عن تأنيب الحظ والتعويل عليه في نجاح الإنسان أو فشله ، غير أن تقديم الشاعر لفكرته عنه بهذه الصيغة وشيوعها بين أهل هذا الزمان على نحو واسع رجّح النسبة إلى التراث الحديث .

ومما لاه أصول تراثية قديمة وأخرى شعبية معاصرة ترجّحت في صور الزمخشري بالصياغة ، قولهم : « فلان معدنه أصيل » .

(١) من قصيدة " عتاب " - مج النيل - ص ٢٢٦ .

(٢) من قصيدة " وراء الأمل " - مج النيل - ص ٢٠٩ .

(٣) من قصيدة " جحيم قلب " - مج النيل - ص ٢١٣ .

إذ وردت الإشارة إلى أن الناس معادن في الأثر النبوي الشريف ، ثم تناقلت الأجيال فكرة " معادن الناس " حتى بلغت العصر الحديث وقد وقع عليها بعض التغيير بتقسيم تلك المعادن إلى أصيل وغير أصيل ، والأول يشير إلى كرم الأخلاق وطيب المنبّ والنسب في حين يعني الآخر العكس . والزمخشري يختار الأول ليوذعه صورته الآتية في الإشادة بالرئيس التونسي " الحبيب بو رقيه " :

" حبيب " كل ما فيه حبيبٌ طويل الباع .. موفور الإباء
تصافحه بتونس شامخاتٌ من الأمجاد تبهر كل راني

وتشهد أن معدنه أصيلٌ عربيته تزجر في الدماء^(١) ..

ومن جهة أخرى ، وُجد في شعر الزمخشري استلهاماً لصور شعبية لا يُشك في حدوثها ، وهي تنطلق من مسلمات عامة عرفها الإنسان منذ القدم ، لكنها تعيد تشكيل تلك المسلمات شكلاً ومضموناً .

فجملة مثل قول : « فلان له وزنه » - الدارجة في مجتمعاتنا العربية اليوم - تصدر عن المفهوم المعروف للوزن والميزان وأن للأشياء أوزاناً تُقاس وتقدر ، ثم تتجاوز حدوده الضيقة المتعلقة بالكتل الجسدية لتعبر عن موزونات أخرى معنوية كالمكانة العلمية والقيمة الاجتماعية والوجاهة ونحوها ، وتضيق عن دلالات الوزن الشاملة للثقفة والنقل لتتم عن الثقل فقط ، ومن هذا التصوّر الأخير للجملة أقام الشاعر إحدى صوره قائلاً :

كلهم ظافرٌ ... يباهي به العربُ وفيه رجاؤنا المنشودُ
وله وزنه إذا احتدم الرأيُ وفي ساحة الوغى صنديد^(٢)

ومن لطيف هذا الخور من تراثنا الشعبي ، أن يُنعت عديم الأهمية والفائدة من الناس " بالصّفّر " فيقال : أنتَ صِفْرٌ ، أو فلان صِفْرٌ ... الخ

(١) من قصيدة " في مطار تونس " - مج الخضراء - ص ٢٣ .

(٢) من قصيدة " أنت العمد " - مج الخضراء - ص ٢١٦ .

ومع أن أحداً لا ينكر شهرة الصفر منذ القدم عند العرب في الدلالة على الرقم (صفر) ، أو الإشارة إلى خلو الإنسان من الممتلكات أو إيباه من حيث قصد دون قضاء حاجته وتحقيق بغيته بقول : " صفر اليدين " ، إلا أن المتناهي إلى علمي - وهو قاصر - لا يذكر أنه حُمِّل الدلالة على تحقير الشخص والتقليل من دوره وأهميته في المجتمع والحياة بوروده في مثل العبارات المذكورة آنفاً ، وهو ما صارت إليه إحدى دلالاته في عصرنا الحديث .

والشاعر طاهر زمخشري الذي يستعمل إحدى الدلالات التراثية القديمة للصفر في قوله :

... فإذا بي أعود صفر اليدين

من أمان نسجت منها الخيالا

فتهادي يضي عليك جمالا^(١)

يعود فيبني صورته على أساس من الموروث الشعبي مزدوج الدلالة لهذه اللفظة بقوله :

فليقل من يشاء إنني صفرُ أنا كنز مفتاحه الإغضاء^(٢)

فالصورة تُحمل على وجهين من التراث ، أحدهما قصد معنى الفقر والخلو من الأملاك والأموال ، بقرينة لفظة " كنز " التابعة لها ، و " الصفر " بهذا المعنى يوافق الصيغة المتعارف عليها " صفر اليدين " ، أما الثاني فقصد معنى الموروث المعاصر : التحقير والتقليل من الشأن ، وهذا المعنى سائغ صحيح في الشطر الأول لكنه لا يؤالف تيمة البيت التي أعطت معنى عدم مبالاته بالفقر ، لأنه استعاض عن المال بالأخلاق والصفات الفاضلة وأولها الإغضاء والعفو .

وعرف العرب " الظل " ، وأنه انعكاس هيئة جسم من الأجسام ينجم عن اصطدام الضوء به ، وأدخلوه تعبيراتهم المجازية بقولهم : " هو في ظل فلان " ، أي في

(١) من قصيدة " صليبي " - مج النيل - ص ٤٣٧ .

(٢) من قصيدة " في الصميم " - مج الخضراء - ص ٤٦٩ .

كنفه ورعايته ، فلما بلغت هذه العبارة مجتمعاتنا مثلت لحظة تراثية شعبية ، كما ظهر إلى جوارها لحظة أخرى لثرائنا توظف صور " الظل " من خلال قولهم : « فلان ظل لفلان » دلالة على معنى التبعية . وهذه الأخيرة استلهمها الزمخشري في صورة من سلسلة صور حياته البائسة أبان فيها عن ارتهان مصيره بفلك الأيام الزائلة ، إذ أنشأ يقول :

أنا في دنياي ظلٌ لحياةٍ لا تدوم
وهو نفسي لو أقفوه شيطانٌ رجيم
وحياتي بالشجا الكاوي حرورٌ وجحيم^(١)

إن معظم كثافة هذه الصورة الجميلة نابع من الخط الأول فيها والذي يُفيد من المأثور الشعبي - موضع الإشارة - ، وجمالها يكمن فيما لحق الظل من الأوصاف ، فالشاعر ظلٌ " حياةٍ لا تدوم " ، ولما كان الظل رهناً لما هو منعكس عنه ، فإن حياة الشاعر زائلة لا محالة لانعكاسها عما يزول " وهي الحياة " . وهذه حقيقة أزلية لا يجادل فيها أحد منذ قطع بها القرآن الكريم في قول الله تعالى: ﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ﴾^(٢) . والشاعر أعاد التذكير بهذا الأسلوب التصويري البديع .

بقي أن ألمح إلى أن ثمة عبارات أخرى شائعة بين العامة ولها جذورها في تاريخ الإنسان المعاصر ، استغلها الشاعر في تشكيل صورته فكانت جزءاً من تركيبها ومعناها ، من هذه العبارات جملة « فلان فوت فرصة » أو « فاتته الفرصة » ... الخ ، والتي تلقانا في موضع من قصيدة " ليالي الحب " جاء فيه :

أين من كانت إلى فتنتها تشخص الأبصار من كل الجهات
كلما حاولت أن أجتازها تهرب الفرصة مني للفتوات^(٣)

ومنها أيضاً جملة الموال العربي الشهيرة " يا ليل يا عين " ، والتي يوظفها الشاعر توظيفاً بارعاً فيه حس " التورية " ، فلفظتي الموال - كما يتبادر إلى الذهن أنهما

(١) من قصيدة " النفس المؤمنة " - مج النيل - ص ٣٥٠ .

(٢) سورة الرحمن - آية رقم (٢٦) .

(٣) مج الخضراء - ص ١٩٨ .

كذلك - يمكن أن تكونا خطاباً جديداً من الشاعر لليل والعين اللذين رصد توأصلهما في صورة سابقة . وهاهما البيتان :

والليل أعذب موالٍ به صدحتْ عينٌ بأهدابها نايٌ وميزانٌ
يا ليلُ يا عينُ ما أحلى حديثكما إليه أهفو وحرُّ الشوق ظمآنٌ^(١)

والحديث عن أعراف المجتمع العربي القولية يفضي إلى تناول الأعراف الفعلية التي أقرتها الذخيرة الثقافية للمجتمع ، وشكّلت موروثاً شعبياً تكفل بنقلها وتسجيلها لتقوم عليها بعض إبداعات من يهتم بها من الشعراء .

وأبرز نماذج استفادة شاعرنا من هذا النمط للموروث الشعبي بيته الوارد في تصوير الألم الفلسطيني والطيغان الصهيوني ، والذي يقول :

قالوا : السلام ، وبالييسار تصافحوا وعن اليمين عمّوا . فاين الموثق؟^(٢)

فلا مجال للمغالطة في أن الزمخشري يستلهم التربية الإسلامية السارية في البلاد العربية منذ عصور متطاولة في الحث على التيامن في الطيبات والتياسر فيما عداها ، والتصافح لارتباطه بمعاني التواصل والتسامح والتقارب تعورف على التيامن في أدائه ، ثم اتسعت وظائفه الإشارية فأصبح علامةً على الصدق في المواقف وتأكيداً ، وبالتالي كان في استعمال اليسار دلالةً على ضعف ذلك الميثاق والتشكيك في مصداقيته وتوكيده . وهذا ما يستلهمه الشاعر هنا في تصوير الخيانة اليهودية .

• • •

ومن مورد استيحاء تراثنا الشعبي الغني تأتينا صور شعرية قد طُعمتُ بعناصر تراثية سبحت في مجالها أخيلة أسلافنا فأخرجوا منها عجائب أسطورية كانت مناراتٍ في فكرنا الشعبي ، ولعل عناصر مثل عبقر والأشباح والغول والمارد وبساط الريح ، فيها ما لا يخفى من وهج الحكايات الشعبية التي طالما تلذذنا بالاستماع إليها على ألسنة أمهاتنا وجداتنا أو بقراءتها في كتب القصص والحكايات أو بمتابعتها في مصادر أخرى

(١) من قصيدة " موال " - مع الخضراء - ص ٢٤٦ .

(٢) من قصيدة " نداء فلسطين " - مع النيل - ص ٣٠٨ .

تقدّمها . والزمخشري - الرجل الذي كان طفلاً تشدّه الحكايات - نما وأثرها في نفسه، وللشخصيات الأسطورية بصمة عميقة على قلبه وأحاسيسه امتدت من بعد إلى شاعريته وفنه ، فقدّم في إنتاجه ملامح تعلن عنها ، متدرجاً في التأثير بها قلة وكثرة من عنصر إلى آخر .

فبقير ، وهو « موضع تزعم العرب أنه موطن للجن ثم نسبوا إليه كل شيء تعجبوا من حذقه أو جودة صناعته »^(١) ، يحتل مكاناً متصدراً عند الشاعر ولا يكاد ينافسه في هذه الصدارة سوى « الأشباح » التي تشغل حيزاً لا بأس به أيضاً .

والعبقريّة في أكثر صور الزمخشري صفة للمحبوبة وجمالها وفتنتها وأدائها ، فهي غرام الشاعر وهي سحره الذي لا ينفك عنه . استمع إليه فيما يلي من نماذج :
يقول متغنياً بصوت تلك المحبوبة :

وترانيم صوّتها رجع لحن عبقري مستعذب التردد^(٢)
ثم يعاود « عبقرة » الصوت في موضع آخر ، لكنه الآن صوت « تغريد الطرف » :

وعلى طرفها يغرّد هذباً خافت الرجوع عبقري البيان^(٣)
وهذبها المغرّد راقصاً أيضاً وفي رقصاته ومضّ « عبقري الإشعاع » :

يا سميع الهوى على هذبك الراقص نجمٌ ينير بالومضاتِ
بأبليّ مشعوذٌ بالترانيم يبيث الأسحار بالنظراتِ

عبقري الإشعاع يستنفر الفتنة يذكي مجامر الصبوات^(٤).

وقد تكون العبقرية سمة لموصوفات أخرى غير المحبوبة ، وهو قليل ، إذ تجده في قصيدة « أنغام قيثارة » يمنح شرف هذه الصفة لقيثارته التي أحيت في قلبه ذكريات

(١) المعجم الوسيط مادة (عَبَقَر) .

(٢) من قصيدة « في محراب الخيال » - مج النيل - ص ٢٤ .

(٣) من قصيدة « فرحة الأشجان » - مج الخضراء - ص ٣٢١ .

(٤) من قصيدة « طائر الشوق » - مج الخضراء - ص ٢٠٧ .

الأحبة :

إيه قيثارتي أعيدي النشيدا واملاي مسمع الدجى تفريدا
صوتك العذب مثلما كان صداحاً نفوس الصدى ندياً ودوداً
.....

عبقري الأداء ، زاكي التعبير ، ويروي بما يبث الكبود^(١).

والملاحظ في هذه الصورة وما قبلها أن الشاعر لا يخرج عن الدلالة المعجمية لكلمة "عقر" والتي قدّمها في بداية حديثي هذا ، غير أنه أحياناً يفعل ذلك ، وهذه صورته في قصيدة "يوم الجلاء" توظف العنصر توظيفاً يتفق مع ارتباط تراثي عام وشائع في التصورات حول وجود وادٍ للشعراء يسمى وادي عقر يجتمع فيه شياطين الشعراء ، على اعتبار أن لكل شاعر شيطاناً يغذي شاعريته . يقول في التغني بطولة "الفدائي" :

فهو في قبضة الردى يصفع الذل ، وفي السجن عبقّر الشعراء^(٢)

فالصورة هنا تجعل للفدائي في التأثير وتحريك النفوس والهمم ما لعبق الشعراء من قوة في تحريك شاعريتهم وتنشيطها^(٣).

و"الأشباح" ظلالٌ وخيالاتٌ تراءى للناظر ، قد تكون لشخص غير جلي من بُعد ، وقد تكون خيالاً لأمر معنوي لا يُرى ، من مثلها في قولهم : شبح الموت ، وشبح الحرب ، وبسبب هذا المعنى الأخير ارتبط ذكر الأشباح بدلالات الإيهام ومشاعر الخوف حتى بلغ ذلك في التصور الشعبي الحديث حدّ توارّد تصوّراتٍ لشخص خفية تحركها وتتحكم فيها - كالجن مثلاً - بمجرد ذكر الكلمة .

(١) مع الخضر - ص ٤٠٧ .

(٢) من الحيام - ص ١١٩ .

(٣) انظر مزيد من توظيف "عقر" في معج النيل - ص ٣٣٤ ، الحان مغزب ص ٩٢ ، ص ١٧٦ ، ومواضع أخرى من شعر الزمخشري .

والمفاهيم الثلاثة للشبح والأشباح قدّمتها الصور الشعرية التي تستلهم هذا العنصر الخيالي في شعر الزمخشري ، فكان له في بعضها صورة الجسم المتزاعي في غير وضوح ، كما هو في قوله من قصيدة " ذكريات الأمس " :

فإذا بي على جناح الدياجي شبح غاب في ثنايا الظلام^(١)
صورة مؤلمة للشاعر المسكين الذي نهشته الأيام بآلامها واعتصرته صروفها حتى غدا خيالاً يدفعه الظلام في ثناياه .

وأيام شاعرنا " الشقية " " معنويات " يجرد منها أشباحاً وخيالاتٍ يحملها زورقه ، فيقول في صورة غثل للمعنى الثاني للأشباح :

وأنا الملاح يجري زورقي حاملاً أشباح أيامي الشقية^(٢)
ويأتي الشبح في كثير من لوحات الزمخشري قريباً للخوف والرعب ، وللإيهام والتخييل ، وهو بهذا المعنى أقدر على التأثير في قوة الصورة ووقعها على النفوس التي تتلذذ بالخوف والإثارة . استمع إلى استلهامه لإحدى هذه الدلالات في قصيدة " القلب الطائف " ، حيث يحدثنا الشاعر قائلاً :

... راعه الليل وهو يلفظ أشبا حاً ترامت حيااله كالعباب^(٣)
إن ليل رهبة تخالط القلوب ، وليالي اليأس والألم أشد رهبة في نفوس اليائسين ، وأقوى على تخييل الأشباح والخيالات المخيفة المروعة ، وهذا ما تؤكدّه تجربة الشاعر في البيت السابق ، وفي مواضع غيره كان الليل فيها ، والظلام ، والوساد ، مراتع خصبة تنمو فيها أحاسيس الوجل والروع وتردحم الأوهام والتصورات المخادعة .

يقول الشاعر مفجراً طاقات تصوّر الشبح من العتمة والظلام :

على جدار الصمت في كهف ظلام

ترتعش الانجم في أستاره ...

(١) مج " الخضراء " - ص ٥٢٩ .

(٢) من قصيدة " أنشودة الملاح " - مج النيل - ص ٢٢ .

(٣) مج النيل - ص ٣٣ .

بالسنا المبتسم ... ونظرة " المثلث "

فلا ترى الأعين إلا برقه

وزحمة الأشباح في قتام

يبعثر الأوهام في أفكاره

بسنان الألم ... وهو يجري بالدم^(١)

وفي صورة ثانية تتناثر الأوهام أيضاً حول وساد " قلب " الشاعر المخزون :

مع الليل يشدو خاقتي للضمائر وأوتاره الجدلى تعلّات حائر

.....

يفرد بالآهات وهي جريحة شواردها تلهو بطرف وخاطر

ويستنفر الأشباح حول وساده تمدّ أساه باللظى والمجامر^(٢)

ويجمع الزمان والمكان الليل ورهبة الأشباح في مثال ثالث ، غير أن العلاقة بينهما تنحو نحواً مختلفاً عجيباً لا يظهر فيه الشاعر الضحية الوحيدة للمخاوف والأوهام بل ينظم إليه الليل ، فعيونه قلقة واجمة مثل عيني الشاعر ، ونظراته ساكنة ساهمة كما هو الحال بالنسبة للشاعر ، ولذا فهما رفيقان في رحلة الرعب من الأشباح وترقب المنفذ والنجاة :

وعيون الليل مثلي واجمة

زحف الصمت على أطرافها

وهي في جوف السكون ساهمة

ترهب الأشباح

ترقب الأحلام !!

علّها ترخي عن " الصبح " لثام^(٣)

• • •

(١) من قصيدة " نظرة المثلث " - حبيتي على القمر - ص ١٢٦ .

(٢) من قصيدة " خفقة شاعر " - مع الخضراء - ص ٧٨ .

(٣) من قصيدة " نظرة المثلث " - ص ١٢٧ .

ومن أساطير تراثنا الشعبي الآسرة ما جاء عن " الغول " و " المارد " ، اللذين نجح بهما كثير من حكاياتنا الشعبية في الوصول إلى القلوب .

والغول - كما تزعم العرب - نوع من الشياطين تظهر للناس في القلاة فقتلون لهم في صور شتى وتغولهم أي تضللهم وتهلكهم^(١) .

وأقدم نص في أدبنا العربي يؤسس لتوظيف هاتين الشخصيتين وأمثالهما في التصوير الشعري ، بيتٌ لامرئ القيس أتى فيه على ذكر " الغول " بقوله :

أَيَقْتَلْنِي وَالْمَشْرِفِي مَضَاجِعِي وَمَسْنُونَةٌ زُرْقٌ كَانِيَابِ أَغْوَالِ^(٢)

وقد أبان تتبع استدعاء الشاعر طاهر زمخشري " للغول " في صوره عن أنه أفاد منها في بضع مواضع ، هي محدودة ، لكنها كشفت عن تنبّه لأهمية هذا العنصر الأسطوري في إثارة الصورة ، وعن أنه كان يمنحه في الصورة ملامحه المعهودة المرتبطة بالتفكير والترويع ، وإن زاده من طاقاته تلك بالاقتران بالمعنويات الغامضة ذات الوقع المقلق من مثل النوايب واليه وما إلى ذلك .

يقول في قصيدة " ذكاء المغرب " :

بِسَلَامٍ يَغْمُرُ الْأَرْضَ سَنًا وَيَعِدُّ الْوَيْلَ لِلْمَفْتَصِبِ

وَيَعِدُّ الْأَمْنَ فِينَا لِلْوَرَى قَبْلَ أَنْ يَصْرَخَ غَوْلُ النَّوْبِ^(٣)

إن تياراً من الخوف يسري بتلقّي صورة الغول صارخاً ، فهي بالتأكيد صورة بشعة يتفنن كلّ في تخيلها ورسمها ، لكن الأمر يزداد رعباً وتخويفاً حين يُعلم أن ذلك الكائن المروع ثما عن أصول مُبَغْضَةٍ كالنوازل والمصائب ، وأن تلك النوازل ما تزال غيبية متعلقة بالمستقبل المجهول الذي يُسهّم هو الآخر بدوره في إضفاء الغموض والإبهام على الواقع المصوّر وبالتالي في خلق مشاعر القلق والتوتر تجاهه .

(١) انظر : المعجم الوسيط ، مادة (غاله) .

(٢) ديوان امرئ القيس - ص ٤٩ .

(٣) ديوان " من الخيام " - ص ٣٩ .

والتيه أشدّ بطشاً وأقوى فتكاً بالشاعر من تلك المصائب بالامة ، ذلك أن الأمل في اندفاع المصائب يظل مستمداً حياته من غيبتها - التي هي دافع للقلق أيضاً - ، في حين يقدم الشاعر للتيه في البيت التالي صورةً ينتفي معها كل بصيص للأمل والنجاة ، فهو واقعٌ أحرق به في غير رحمة أو رأفة ، يلتفّ حوله ويخنقه ، وهو " غولٌ " اجتمعت في كيانه أشباح التيه المخيفة ، فتداخل الرعب مع الرعب ، وكان أضعفهما جزءاً يبني مع أجزاء أخرى كيان أقواهما . يقول الشاعر حول ذلك :

وأنا أعبر الدروب لتيهه مدّ أشباحه المخيفة غولاً^(١)

• • •

أما ثاني الشخصيتين الأسطورتين ، المارد ، فمن معانيه المعجمية العملاق ، وهو أيضاً وصفٌ على الحقيقة للشياطين لعصيانهم وعمردهم ، ذكره الله عز وجل في قوله : ﴿ وَحَفَظْنَا مِنْ كُلِّ شَيْطَانٍ مَّارِدٍ ﴾^(٢) . وقد استعمله العرب في حكاياهم وبنوا على حقيقته ألواناً من التخيل والأساطير ، ومما بلغني من حكاياه عن أسلافنا تبين أنهم كانوا يطلقون عليه في العامية اسم " المرد " .

ولعل المرجعية الحقيقية لشخصية المارد هي ما حدّ دون التوسّع في إعماله ، خلافاً للحال في شخصية " الغول " التي حظيت من الذبوع والصيت بما لم يكن للأولى ، الأمر الذي يُلحظ في شعر الزمخشري أيضاً ، إذ لم أعر على كثير من شواهد توظيف هذا العنصر ، وقد بدا في بعضها قريباً إلى معنى العملاق أو المتمرد ، وهما دلالتان لا أسطورة ولا تراث فهما ، وإنما أدّى الإتيان عليهما إلى استحضر الارتباطات الأخرى المتصلة بتراثنا الشعبي عن هذا العنصر . إليك هذه الصورة وفيها تلك الدلالة للمارد :

(١) من قصيدة " الحجى الحالم " - مج الخضراء - ص ٦٢٣ .

(٢) سورة " الصافات " - آية رقم (٧) .

ولقد كنت بأهاتي استجدي القمر

.....

لكن المسكين أمسى مرفاً

لسفين طائر

ومركباً للمارد الأرضي .. فوق سطحه^(١)

إنها تشير إلى الإنسان - رائد الفضاء - الذي (تعملق) بغزو السماء وارتداد سطح القمر ، وتمرد على أقطار الأرض بما بلغه من العلم الذي هداه الخالق إليه . في حين بدا " المارد " في أخريات من صور الزمخشري ذا بُعد أسطوري مخيف الإيحاءات ، حيث قدمه الشاعر طرفاً مثلاً لزوايا الإعتماد والقلق في تجربته المصورة ، من مثل ما هو في الصورة التالية :

يا رقيق الالفاظ ، يا موقظ الإحساس يا ري خاقي المفضود

كيف أصبحت مارداً تنشر الذعر وتذكي مراجلاً للنكود^(٢)

فأخجوبة بكل ما عهد منها الشاعر من الرقة واللفظ الملامسين لشغاف قلبه ، تستحيل " مارداً " كاسراً لا يُحذي سوى الرعب والخوف والألم .

وفي شعر الزمخشري ، تجد " بساط الريح " ذلك العنصر التراثي الخيالي الذي داعب أحلام كثير من أطفال العالم - عرباً وغير عرب - ، بيد أن شاعرنا لا ييسط الخيال في تصويره ولا يعطيه أبعاداً مشوّقة ، وكل ما تخرج به الصورة من هذا العنصر هو الحس التراثي القديم الذي يثيره وجوده فيها .

يوظف الشاعر هذا الملمح التراثي في حديثه عن رحلة بطائرة البوينج فيقول :

فما " البوينج " غير بساط ريح طوى الأفاق في كبد السماء^(٣)

• • •

(١) من قصيدة " نظرة الملمح " - حبيتي على القمر - ص ١٢٩ .

(٢) من قصيدة " النغم الموتور " - مع الخضراء - ص ٣٠٣ .

(٣) من قصيدة " في مطار تونس " - مع الخضراء - ص ٢١ .

صور تاريخية :

نمت وشائج قوية تربط بين التاريخ والتراث ، فالتراث تاريخ فيه القصص والأحداث والمواقف لكنها مضت وظل فضل بقائها وخلودها عانداً للأجيال التي تناقلتها مشافهةً أو تدويناً عبر العصور . والتاريخ بمادته تلك تراث تحرص كل أمة على أخذ ما يخصها منه وحفظه والوقوف على ما فيه من المواعظ والعبر والدروس ، والانتهال منها جيلاً بعد جيل .

وقد يتساءل البعض عن الغاية من إفراذ هذه الصور بمبحث مستقل وهي على صلة بمباحث سابقة ، والجواب أن من تاريخنا المصور في شعر الزمخشري ما لم يرد في تراثنا الديني أو الشعبي ، وهو جدير بالبحث والدراسة ، ولما قامت النية على إفراذه ، اقتضت سلامة التقسيم إلحاق ما ورد منه في التراث الديني أو الشعبي بهذا المبحث ، إذ كان الأصل في القصص القرآني أو النبوي أو بعض الشعبي عامةً أنه وقائع تاريخية قبل أن يكون قصة تراثية ، وهو حكم ينسحب على ما جاء من هذا الشق في صور الزمخشري .

وتحقيقاً لمفهوم الثروة التاريخية أو المادة التاريخية الصالحة للاستلham والتفعيل في الصور الشعرية ، تغاضيت في استعراض الصور التاريخية عند الشاعر عن التاريخ الحديث الذي تناوله في كثير من قصائده ، لأنه في شعره ذاك إنما يروي أحداثاً قريبة مشهودة أو حديثة عهد بالشهادة فيأتي بها على سبيل تقرير الوقائع وتصويرها لذاتها ، لا لتوظيفها ودعم القضية بها .

• • •

والقصص التاريخي الذي ذكر القرآن الكريم بأحداثه تسليّة للرسول الكريم وتنبهاً للناس ، لا يرد عند شاعرنا في نصوص قرآنية أو في شيء من ألفاظها التي تُعرف لها بنصها دون غيرها ، إلا أن يستلهم ذلك اللفظ ويغير فيه . وتراه في طابع عام يرسم صورةً لشخصية وحدث تاريخيين في تركيز شديد يقدمهما من خلال أبرز خطوط قصتهما . وهذا من مثل الملخص التصويري البديع لقصة موسى عليه السلام مع فرعون الطاغية والذي جاء في قصيدة " خديعة الحسن " :

فليس تنفث للإغراء في عُقْدِ بل يستبدّ بنا من طرفها الرهبُ
إن أبطل السحر موسى بالعصا فلقد أبقي على عادةٍ تغيري وتستلب^(١)

إن شطراً في البيت الثاني يعثر في الأذهان خيوطاً عديدة لقصة موسى عليه السلام مع فرعون ، وذكر العصا وإبطائها للسحر ملخصٌ لتلك الأحداث التاريخية العريضة التي أفاض كتاب الله في تفصيلها وتبيانها والتي أبطل فيها موسى عمل السحرة فآمنوا له .

والشاعر يورد هذه الصورة لا مجرد تقرير حدثٍ مضى ، فليس أمر موسى عليه السلام مما يحتاج إلى ذلك ، إنما يستعين به في إثبات قضيته الشخصية وادعائه أن للتي يصفها فتنةً لا تقاوم تبلغ حدّ السحر ، وحين يتوقع مَنْ ينكر عليه وجود السحر بعد موسى ، يجعلُ لخبوته استثناءً نجا به سحرها من الزوال . وهي صورة طريفة لكنّ فيها خلل ، ذلك أن موسى عليه السلام لم يبطل السحر عامةً ، بل أبطل عمل من تحدّاه من سحرة فرعون ، وإلا فإن السحر موجودٌ إلى يومنا هذا .

وذكرى " الهجرة النبوية " ملهمٌ تاريخي آخر نجح الشاعر في الاقتباس من إشعاعاته الفياضة فرسم بمهارة هذه اللوحة التاريخية :

هَلْ مَوْفُورُ السَّنَا وَالْفَلَقِ	فَهَذَا فَجْرُهُ
مَشْرِقَاتٍ فِي إِهَابٍ يَفْقِ	تَلْعَبُ الْأَمَالُ فِي أَعْطَافِهِ
.....
وَضَحاً يَفْزُو الدَّجَى كَالْفَيْلِقِ	ذَكَرْتَنِي مُوَكَّبُ النُّورِ سَرَى
وَبِهِ النَّصْرُ الَّذِي لَمْ يَخْفُقِ	ذَكَرْتَنِي الْغَارُ فِي جَوْفِ الدَّجَى
يَرْقُبُ الصَّبْحَ وَلَمَّا يَبْثُقِ	ذَكَرْتَنِي الْمُصْطَفَى مُخْتَبِئاً
كُتِبَتْ لَكِنَّا لَمْ تَخْنُقِ ^(٢)	ذَكَرْتَنِي صَرْخَةُ الْحَقِّ وَقَدْ

(١) مع النيل - ص ٣٢٦ .

(٢) من قصيدة " ذكرى الهجرة " - مع النيل - ص ٩٩ .

واللوحة تبث في النفوس معاشةً متجددةً للحظات الألم التي عاناها المصطفى - صلوات الله عليه وسلامه - في سبيل تبليغ رسالة الحق ، فتذكر به - عليه السلام - وقد غدا طريداً ملاحقاً يؤويه غار " ثور " على أطراف مكة ، فتجاذب قلبه الطاهر آمال التبليغ ونجاح الدعوة ، وحسرات هجر مكته الحبيبة ، إلى أن يأذن الله عز وجل بالفرج والمخرج فيعيد على سمعه من بعد استتباب الأمر ذكريات الهجرة تشريقاً له ، وتذكيراً بأنعم الله عليه . يقول عز من قائل : « إلا تنصروه فقد نصره الله إذ أخرجه الذين كفروا ثاني اثنين إذ هما في الغار إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا فأنزل الله سكينته عليه وأيده بجنود لم تروها وجعل كلمة الذين كفروا السفلى وكلمة الله هي العليا والله عزيز حكيم »^(١) .

ومن الاستعانة بوقائع التاريخ النبوي في تشكيل صور تنهض بتقديم القضية كذلك ، قول الزمخشري :

فسل أهل بدرٍ ومن حولها ألم يتنادوا بأنا لها
فكان الملائك أبطالها إذ النصر يهتف في العدوتين

بلادي^(٢)

حين يروم أحد شعراء هذه الأرض الحديث عن أمجاد بلاده وتاريخها وفخرها ، يجد سفرًا ضخمًا يفتح أمامه ليختار منه ويتغنى ، بيد أن أكرم أناشيد الفخار التي يعتز بها هي أن بلاده كانت منطلقاً للدعوة الإسلامية ومنها بعث محمد صلى الله عليه وسلم بالرسالة المحمدية الخالدة ، كما شهدت معه - عليه السلام - مواقف النصر والهزيمة في غزواته المباركة ضد أعداء الله .

وغزوة بدر هي واحدة من أعظم غزوات الرسول الكريم ، بها رفعت كلمة الله ، وحقق المسلمون نصرهم الأول ، فاطمأنت نفوسهم ووثقوا لأمر الله عز وجل وأمر رسوله الأمين المبعوث إليهم .

(١) سورة التوبة ، آية رقم (٤٠) .

(٢) من قصيدة " بلادي " - مج النيل - ص ٣٥١ .

والشاعر الزمخشري يختار هذه الواقعة ليفخر ويباهي ببلاده وتاريخها ، ناظراً إلى سجل التاريخ بعين المؤرخ العالم بأحداث السيرة النبوية ، وبعين أخرى إلى لفظة " العدو " في القرآن الكريم وهو يتحدث عن هذه الغزوة بقول الله تعالى : ﴿ إِذْ أَنْتُمْ بِالْعُدُوِّ الدِّينِيَّاهُمْ بِالْعُدُوِّ الْفُصُوءِ ﴾^(١) ، والتي غير فيها الزمخشري بشيئها .

• • •

والتاريخ ديوان الحضارات وكتاب الأمم ، وبين دفتيه ما سوى القصص النبوي من الأحداث والمشاهد ، وحين تقع عينك على هذه الصورة في شعر الزمخشري :

بابلي مشعوذ بالترانيم يبث الأسحار بالنظرات^(٢)

تستقبلك كلمة " بابلي " بكل ما فيها من زخم التاريخ العريق وما في ثيابه من فتون الأعاجيب وسحرها ، فتحيي في ذهنك ما عُرف من قصة الملكين " هاروت وماروت " اللذين جسدا تأثير السحر بما نقلاه من وحي السماء ، وفق ما جاء في قوله تعالى : ﴿ وَاتَّبِعُوا مَا تَنَلُوا الشَّيَاطِينُ عَلَىٰ مَلِكٍ سُلَيْمَنٌ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَنٌ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَائِكَةِ بِبَابِلَ هَرُوتَ وَمَرُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولَا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلَا تَكْفُرْ فَيَتَعَلَّمُونَ مِنْهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَزَوْجِهِ ﴾^(٣) .

كما تأخذك الصورة إلى حضارة بابل وإحدى عجائب الدنيا فيها : الحدائق المعلقة التي أنشئت بأمر من مختصر - أحد حكام الدولة - فكانت أحد رموز الإبداع الأسر في العالم من ذلك الحين إلى اليوم ، ولذا يرى فيها الشاعر معادلاً مناسباً لسحر " سمير الهوى " الذي يحبه ويتغنى به .

• • •

(١) سورة الأنفال - آية رقم (٤١) .

(٢) من قصيدة " طائر الشوق " - مج الخضراء - ص ٢٠٧ .

(٣) سورة البقرة - آية (١٠٢) .

وعنايةً بالتاريخ العربي والإسلامي والبشري عامةً ، ضمّن الزمخشري نتاجه بضع صور التفتّ حول أحداث وشخصيات تاريخية شهيرة لم يحفل بها تراثنا .

فمن البطولات النسائية العربية ينقل لنا قصة الشجاعة والفداء من الصحابة الجليلة أسماء بنت أبي بكر " ذات النطاقين " التي حملت على كاهلها مهمة تزويد نبي الله محمد ﷺ وصاحبه أبي بكر الصديق - والدها - بالماء والزاد في سرية تامة حفظت عليهما الأمن من وصول الأعداء إليهما . يقول الشاعر مستوحياً قصتها في تصوير لفتيات بلاده اللاتي شاقه اجتهادهن ومثابرتهن في دور العلم :

وتمنطقهن بالذي زان أسماء فكانت أولى الشموس ظهورا
عرفت دورها الخطير وأدته فكانت للصاحبين نصيرا
تتوقى العداة قد أشهروا الموت وتخطو على القتاد وثيرا
ثم تمشي للغار في قمة التلّ ، وتجتاز بالثبات الوعورا
تحمل الزاد للنبي وخدين عاش بالحجب عند طه الأثيرا
وهو أصل لها فأكرم بفرع طاب منه الجنى ، وطابت جذورا
ويعضي قدماً في تقدير مكانتها فيعرض فصلاً آخر من أمجادها قائلاً :

شرفت زوجةً وأماً وبنْتاً وبها المكرمات تشدو عصورا
هي كانت أماً لأسمى البطولات ، وما زال قولها ماثورا
« عش كريماً أو مت وأنت كريم » مبدأ قام بيننا دستوراً

فهي توري الزناد بالعزيمة البكر ، وتذكّي بين الحنايا الشعورا^(١)

إنها عبارات قوية محكمة أشعلت بها الأم عزم ابنها " عبد الله بن الزبير " وهو يواجه جيروت الحجاج بن يوسف الثقفي ، والشاعر يترنم بها من جديد لأنها غدت مبدئاً ودستوراً يذكرنا دوماً بهذه الأم الجليلة وهي تضحّي في سبيل إعلاء كلمة الحق . بقلّدة كبدها .

(١) من قصيدة " مطلع الفجر " - مج النبل - ص ٤٩٧ .

ومن نبع التضحيات النسائية العربية تأتينا صورة أخرى يشير فيها الشاعر - على الأرجح - إلى الحنساء التي جادت بأبنائها الأربعة بعد أن شحذت عزائمهم للجهاد بكلماتها المدوية : « يا بني إنكم أسلمتم طائعين وهاجرتم مختارين ... اعلّموا أن الدار الآخرة خير من الدار الفانية ، اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله لعلكم تفلحون . فإذا رأيتم الحرب قد شمرت عن ساقها . وجلّلت ناراً على أوراقها . فقيموا وطيسها . وجالدوا ريسها . تظفروا بالغنم والكرامة في دار الخلد والمقامة »^(١) .
يقول الزمخشري مستعيداً هذا الفداء :

إن سخونا بدمعنا من قديم	سوف تجري من الدماء بحار
هاجها موقف الشهيدة ^(٢) تسخو	ببنيتها فما استذلّوا وخاروا
بل تراموا على المنايا ظمءاً	فاستقوا من دمانهم حين ثاروا
عركوا الخطب وهو يلفظ شراً	إن من يدرك الخطوب يفار ^(٣)

. . .

(١) ورد هذا النص في " شرح ديوان الحنساء " - ص ١٠ . وقد ورد في عبارات مختلفة في " خزنة

الأدب " - ص ٤٣٨ .

(٢) ربما استخدم الشاعر لفظ الشهيدة مجازاً عن " الحنساء " باعتبارها أما لأربعة شهداء .

(٣) من قصيدة " صرخة مدوية " - مع النيل - ص ٣٠٦ ، ٣٠٧ .

صور أثرية تتكرر :

التكرار " سمة أسلوبية " تظهر عند الزمخشري ، بل ربما صح القول إذا قلنا بأنها تملكه وتسيطر عليه ، فهو مولعٌ بها على امتداد إبداعه الشعري بحيث تراه يكرر في الألفاظ والعبارات حتى يشكّل معجماً لفظياً خاصاً به ، ويكرر في القصائد وعناوينها . ويكرر أيضاً في الصور الشعرية التي يدع في تأليفها وصنعها ، وأحياناً يضرب إلى هذه السمة عن بُعد فيعمد إلى إيجاد شيء من الاشتراك بين عناوين دواوينه ، وهو اشتراك قد لا يجسّد سمة التكرار تجسيداً واضحاً ، لكنه لا يخلو من أن يمتد إليها بصلة ، من مثل ذلك الاشتراك بين عنواني " أحلام الربيع " و " أنفاس الربيع " ، وبين " عبر الذكريات " و " حقيقة الذكريات " ، وبين " نافذة على القمر " و " حبيتي على القمر " ، وما إلى ذلك .

ولعل أكثر ما يتعلّق بمنحى الإبداع الجمالي والخلق الخيالي والفني من المواضع السابقة التي يقع فيها التكرار ، ذلك الواقع في تكرار الصورة الشعرية ، وتكرار القصائد باعتبارها صورة شعرية ضخمة تتكامل عبر الأبيات مجتمعة .

ويعرض التكرار للصورة داخل القصيدة الواحدة ، كما يعرض لها خارجها ، وهو في الأول قد يتدخل في تركيب الهيكل البنائي للنص ، أمّا في الثاني فلا يؤدي هذا الدور ، إذ ترد الصورة في مقطع أو مقطعين أو نحوهما من القصيدة يتكرران بتصيهما أو بما يقاربهما من نصوص الألفاظ ومضامينها في قصيدة أخرى ، أو ترد على هيئة مقطوعة تضمّ قصيدتان أو أكثر ، وفي أحيانٍ أخرى يتخذ تكرار الصورة موقعه بتكرار نصّي قصيدتين كاملتين أو مقطوعتين مستقلتين في موضعين أو أكثر ، وهذا المنحى في التكرار هو الأضعف من الوجهة الفنية لكونه قائماً ابتداءً على التجاوز في اعتبار القصيدة صورة شعرية ضخمة .

ويملك النمط " البسيط " - إن صحّ التعبير - من الصور المتكررة الغلبة الساحقة من إحصائية غاذج هذا الأسلوب من صور الزمخشري ، فالصور المثّلة في تركيب أو اثنين أو حتى ثلاثة تتكرر في أكثر من نصّ شعري للشاعر ، تتمتع بشراء واسع بالقياس إلى شريكاتها من الصور الماضية على هذا المسلك ، إذ تجد الزمخشري مولعاً بصور

السراب ، والروض ، والنجم " الموصوص " ، والقلب " الراقص " ، والقلب " الذائب " ، وكذلك القلب المستحيل دموعاً ، وصور حجة غيرها .

يقول في بعض صور " السراب " الأثرية عنده :

- وهل بسمة الآمال وهي خوادعُ سوى الآل يغري سارياً حين يلمعُ ؟^(١)
- فالمنى كالغيد تذكي حرقاً وتجنس في الرضا والغضب
- وهي آل ليس تروي ظمأً وأنا من وهمها في وصب^(٢)
- يطلب الآل ليروي ظمأً فإذا الآل كذب اللمعات^(٣)

والملاحظ في الصور الثلاث أن الشاعر معني بإيضاح خاصية السراب - الذي نعتة بالآل هنا - من حيث كونه خدعةً بصريةً يغتر بها الظمان خاصةً ، إذ تراءى له الأشعة الضوئية - وفق آلتها - ماءً ، والماء أعظم ما يحتاجه في موضعه ذاك ، الصحراء ، حيث تنقطع بعابرها موارد الرّي والسّقى .

ومن صور شاعرنا الأثرية ، صور " الروض مبتهجاً " ، ومنها قوله :

- أمسّ ونعم السرى يا ركباً إذ بسمتُ خمائل الروض عن رُوحٍ وريحان^(٤)
- وقوله :

- سلّ النيل ماذا أرقص الروض في الضحى ؟ ألأح على شطيه للصقر موكب^(٥)
- وكذلك الصورة التالية :

- وذكرتْنا الليالي غير عابسةٍ تضاحكُ الروض من أصداء شادين^(٦)

أما " القلب " ، فمحطة عناية شاعرنا ، ولا عجب أن نلقاه محوراً لكثير من صوره على امتداد إنتاجه ، وبالتالي ، فمن البدهي أن تلتقي اثنتان منها أو يزيد في تصوير حالة

(١) من قصيدة " الربيع الكاظمي " - مج النيل - ص ٢٠٠ . والآل : السراب .
 (٢) من قصيدة " اسكني يا نفس " - مج النيل - ص ٢٠٥ .
 (٣) من قصيدة " صحراء العمر " - مج النيل - ص ٢١١ .
 (٤) من قصيدة " نحية الملكين " - مج النيل - ص ٢٠ .
 (٥) من قصيدة " النصر للحق " - مج النيل - ص ٥٣ ، والمراد بالصقر هنا : المدوح .
 (٦) من قصيدة " موكب الأعياد " - مج النيل - ص ١٨٥ .

مشتركة من حالات ذلك القلب ، فتحكي حاله وهو مكتظ بالفرح والسرور نشوة بدلال الحبوب وفتونه في هذه الصورة :

يا حبيبي الذي له صفق القلب ، وغنى بدنه والفتون^(١)
وفي أخرى تقول :

فهي تذكرني لواعجي بتاب وفتون ينم عنه الحيا
وعلى نوره يصفق قلب غره الوعد فاحتساه حميا^(٢)
أو طرباً لما يئته ابتسام الحبية من أنغام السعادة ، كما يقول الشاعر - مراسلاً بين
الحواس - :

والشذا العاطر من أصدائها رجع قيثار طروب ملهم
يرقص القلب على أنغامه مسعداً باللهب المضطرم^(٣)
وقد تحكي الصورة المتكررة عند الزمخشري حالاً أخرى للقلب ، فهو فيها عسّ
معدّب " أذابته " الآلام وصهرته ، والشاعر يعلن عن ذلك بقوله :
قلت : يا قوم حسبكم ففؤادي ذائب في الوجيب والخفقان^(٤)
وقوله أيضاً :

حسبي من العمر أني في غضاضته سكبت ذوباً فؤادي في أناشيدي
وكنّت أحمل آلاماً مبرحة فصرت أعلن أفراحي بتنهيدي^(٥)
ولذلك القلب المذاب حالّ ثانية يصير إليها ، إذ لا يلبث أن يختلط بدموع الشاعر
فيُهرق من مآقيه عبر تلك الدموع ، على نحو ما تحكي هاتان الصورتان :

(١) من قصيدة " معزف الألمان " - مج النيل - ص ١٤٧ .

(٢) من قصيدة " ظلمة " - مج النيل - ص ٤٠٢ .

(٣) من قصيدة " كيف أنسى " - مج النيل - ص ٣٨٠ .

(٤) من قصيدة " قال لي " - مج النيل - ص ١٤٦ .

(٥) من رباعية " حسي " - مج النيل - ص ٥٣٦ .

- وفؤادي مع الدماغم يجري إذ رمته مواجهي باعقلالي^(١)
- فمن صدها أرسلت في الدمع مهجتي وفي حبها أودى النحول بمغرم^(٢)
وربما كان ذلك الدفق المهرق من محاجر الشاعر ، خلاصةً من ذوب فؤاده لا تخالطه دموعُ ألبته ، كما يبدو من البيت القائل :

ودموع الشجو قلباً ذائباً زادت الليل سكوناً وقتام^(٣)
وآخر جاء فيه :

ولم تدبر أن السهد فضاح سرها بذائب قلب مستفيض على الخد^(٤)
وفي جملة هذه الصور الأثيرة للقلب ، يلتفت الشاعر أحياناً بذكاء إلى معالم " قلبه الذائب " فيقف بنا على صورة تعمق الإحساس بالمعاناة ، هذه الصورة تتكرر هي أيضاً في مواضع متعددة من شعره ، أحدها قوله :

وقلبي ذاب معظمه ومزق مهجتي الكم^(٥)
وقوله في آخر :

وبين جنبيك قلباً ذاب معظمه وفي حناياك جسم شفه الألم^(٦)
إنه يُقَي من قلبه المكدّب بقيةً ، " فيبعض " منه بقوله " معظمه " ما يتكفل باستمرار المعاناة والألم ، الأمر الذي لا يكون في حال ذوبان قلبه كاملاً ، فباكتمال الانصهار تنتهي المعاناة ، وهو ما تعمّد الشاعر نفيه عن قلبه في هاتين الصورتين بإعلان بقاء ما تنقّد فيه نار العذاب والألم وتتجدد .

(١) من قصيدة " أمطري يا سماء " - مج النيل - ص ١٥٢ .

(٢) من قصيدة " ثورة الحب " - مج النيل - ص ١٥٧ .

(٣) من قصيدة " أنا والليل " - مج النيل - ص ٢٣٤ .

(٤) من قصيدة " مني النفس " - مج النيل - ص ٣٢١ .

(٥) من قصيدة " ثورة نفس " - مج النيل - ص ٣٩ .

(٦) من قصيدة " زفرة " - مج النيل - ص ٤١ .

وأجد هذه الالتفاتة من شاعرنا تذكّرنا - مع الفارق - بتلك الصورة المخيفة للمجرمين في نار جهنم وقد أبدل الله جلودهم جلوداً جديدةً ليستمر عذابهم ، كما جاء في محكم التنزيل : ﴿ إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كَلَّمًا تَنْجَثْ جُلُودُهُمْ بِدَلَنَّهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴾^(١) .

• • •

ومما يؤثره الزمخشري من الصور أيضاً ويكرره ، صورة الويل والشقاء تعرض للمرء فتبهر أنفاسه ، وتُعشى نواظره ، وتمزقه شر ممزق ، وقد وردت هذه الصورة في موضع من قصيدة " الربيع الكاوي " :

وإن حباً يطوي الأرض يسعى لغاية
فمركبه يأس ، وشقواه مهيع
وتبهر أنفاس ، وتُعشى نواظر
وتدمى الحنايا ، وهو مازال يسرع^(٢)

وآخر من قصيدة " مقطع العمر " :

.... وليست هواميه وليس سحابه
سوى سحّ شؤبوب من الويل ثائر
فيهصرُ أحشاءً ويُعشى نواظراً
ويبهر أنفاس الجريء المقامر^(٣)

وجوهر الفرق بين الصورة في موضعها الأول وبينها في الثاني كامنٌ في وقع هذه الأحوال المعضلة على مَنْ أصابته ، فهي في أول الموضعين أضعف أثراً منها في ثانيها ، إذ أنّ المتعرّض لها في البيت الأول ماضٍ في طريقه مسرعٌ في خطوته ، أما في الثاني فقد أبانت العبارة تبهر أنفاس الجريء المقامر " عن تمكّنها منه ونيلها إياه . وهذا الفرق أوضحه استدلالٌ طريقه النظر في النسق اللغوي والنحوي ، إذ لم تؤدّ أفعال الجاهول في البيت الأول ما أداه تركيب الإضافة التالي لأفعال الجاهول في البيت الثاني ، بل أبقت محور الصورة : " الإنسان " بعيداً عن التأثير المباشر لتلك الوقائع .

(١) سورة النساء - آية رقم (٥٦) .

(٢) مج النيل - ص ٢٠١ .

(٣) مج النيل - ص ٢٠٧ .

يُضاف إلى ما سبق من الصور الأثرية عند شاعرنا ، صورة رقيقة " للنجم " ترسمه يومض ومضاً خافتاً حالماً ، أوردتها الشاعر مراراً في تركيب " النجم الموصوص " ^(١) أو نحواً من هذا التركيب . ومن شواهد إثاره لهذه الصورة قوله :

والدجى ينشر البهاج سترأً فوق نجم موصوص في سرور ^(٢)
وقوله من قصيدة " ساعيش " :

ساعيش كالنجم الموصوص في الدجى زاهي البريق بليلة سوداء ^(٣)
وصورة أخرى من " إليك عني " :

تصافحه القلوب مصفقات وتكرع من دقوق النور خمرا
مددت الطرف أسأله نصيبي فصوص ، ثم قال : إليك عني ^(٤)
وقد التفت الأستاذ عبد الله بن إدريس إلى هذا التركيب " المتكرر " بشيء من النقد وهو يعلّق على الصورة الأخيرة - والقول ماضٍ على أخواتها - فقال : " وكلمة " يوصوص " ليست كلمة شعرية فيها نشاز محسوس " ^(٥) .

• • •

يلي هذا المستوى من تكرار الصور مستوى آخر هو أكثر تعقيداً ، حيث يتجاوز نصّ الصورة المكرّر البيت والبيتين إلى المقطوعة المؤلفة من أربعة أبيات فأكثر . ومن نماذج هذا المستوى تأتي الصورة التالية في مقطوعة من قصيدة " محاوره مع الطيف " :

سكت عنها ، ولكن دمعى الجاري أذاع بين يديها بعض أخباري
فساء لتني وفي تسألها عجباً : أنت بالدمع تنوي هتك أستاري

(١) استخدم الشاعر هذه الكلمة بمعنى اللعان المتكرر والمتفاوت ضعفاً وقوة ، والصحيح أن الوصوص صوت لا ضوء أو لون .

(٢) من قصيدة " نداء " - مج النيل - ص ١٦١ .

(٣) مج النيل - ص ٢١٧ .

(٤) مج النيل - ص ٣٨٣ .

(٥) كلام في أحلى الكلام (دراسات شعرية) - ط ٣ ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م - ص ١٨ .

تبكي لماذا أنتسكو حاجة مُنعتْ كفأك لا تُفش بين الناس أسراري
لنن خشيت ابتعادي عنك خذ بيدي على الوفاء ، وكفكف دمك الجاري
فقلت : يا مَيَّ قلبي ذاب من حُرْقٍ بجاحمٍ عاصف في القلب موارٍ^(١)
والمقطوعة تعاود الظهور في قصيدة أخرى للزمخشري بعنوان " مَيَّ " ، جاء فيها
بعد الأبيات الماضية :

وتلك حباته في مقلتي انتثرت تهمني بمنهمر منها ومدارٍ
فإن أردتِ سلامي فإلسي كبدي أو قبليني لتخبو جذوة النارِ
فاسعقتني بأحلى ما سكرت به نوراً تمازجه أنفاسُ أزهارِ
ورحت أترع كاسي من سلافته في ظل روض نديّ الفيء معطارِ
وبت أهتف بالساقى وخمرته وبات يسعف بالألحان قيثاري^(٢)
ومما تكرر من مقطوعات الزمخشري ، مقطوعاتٌ مستقلة عن القصائد المطوّلة ، من
مثل مقطوعة " هيفاء " ، وهي تتكرر محتفظةً بعنوانها ، وتكاد تحتفظ أيضاً بعدد أبياتها
ونصوص تراكيبها لولا فارق بسيط يمكن استبانته بتأمل نصّي المقطوعة ، حيث جاء في
أولهما :

قلت : هيفاء ، قال بل فوق هذا هي شمسٌ تلفعت بالظلامِ
وتلهت بها محاسنُ شتى تخلط الليل بالسنا المترامي
فإذا بالضحى يلوح محييا والثريا في ثغرها البسامِ
وعلى جيدها جديلتان ولكن بين سود الرموش سهم الرامي^(٣)
أما ثانيهما ، ففيه :
قلتُ هيفاء ، قال بل فوق هذا هي شمسٌ تلفعت بالظلامِ

(١) مج النيل - ص ٦٥ .

(٢) ألحان مغرب - ص ٧٤ - ٧٥ . ومن نماذج المقطوعة المتوافقة مع جزء من قصيدة ، مقطوعة

" محاورة " - مج الخضراء - ص ١٢٣ ، وقصيدة " على الشاطيء ١٤ " - ص ٣٢٩ .

(٣) مج الخضراء - ص ١١٦ .

فإذا بالضحي يلوح محيّا والثريا في ثغرها البسام
وتلّهت بها محاسنُ شتى تنشر الليل في السنا المترامي
وعلى الجيد خصلتان ولكن بين سود الرموش سهم الرامي
والأصيل الذي تضاحك فيها معزفًا للفتون والأنغام^(١)

وما أعاد الزمخشري نشره من المقطوعات كثيرٌ غيرُ ما ورد أعلاه^(٢) ، ولعل من عوامل شغفه بذلك - إلى جانب حبه لأسلوب التكرار ابتداءً - قصرها المؤدي إلى خفتها وسرعة تقديمها وتلقيها .

• • •

ثالث مستويات تكرار الصورة عند الزمخشري ، هو تكرار القصيدة تامةً أو شبه تامةً . ويُعدّ هذا المستوى هو الأعقد من حيث تعدّد الصور المكررة على مدى النص ، وفي الوقت نفسه ، يُعدّ الأضعف فيّاً - كما أسلفت - لقيامه على تجاوز في دخوله هذا التصنيف بالتجاوز في اعتباره صورةً شعرية .

وبالأخذ بهذا الاعتبار وقبول هذا التجاوز ، نجد قصيدة " ليتني " ، وقصيدة " إليك عني " ، و" النفس المؤمنة " ، وكذلك " على باب الموى " وغيرها ، أمثلةً للصورة الأثيرة عند شاعرنا من نمط البقائد الكاملة ، وهي قصائد مطوّلة أكتفي بذكر مواضعها في الدواوين تلافياً للإطالة ، فقد وردت الأولى في ديواني " همسات "^(٣) و" عودة الغريب "^(٤) ، ووردت الثانية في ديواني " أغاريد الصحراء "^(٥) و" حقيقة

(١) مع الخضراء - ص ٢٨٥ .

(٢) انظر مثلاً رباعية " هاتف الذكرى " في مع الخضراء - ص ١٠٨ ، ورباعيات صبا نجد - ص ٨٩ ، و" العاذل الأخرس " في مع الخضراء ص ١١٢ ، ورباعيات صبا نجد ص ١١٥ ، و" حديث وردة " في مع الخضراء ص ١٢٢ ، ورباعيات صبا نجد ص ١١٤ .

(٣) مع النيل - ص ١٤٤ .

(٤) مع النيل - ص ٧٠٥ .

(٥) مع النيل - ص ٣٨٣ .

الذكريات^(١) ، و "أصداء الرابية"^(٢) ، في حين ضمّ ديوانا "همسات"^(٣) و "أغاريد الصحراء"^(٤) ثالث القصائد ، وضمّ ديوانا "الشراع الرّفاف"^(٥) و "معارف الأشجان"^(٦) رابعها .

وجديرٌ بالذكر - وأنا أعرض لتكرار الزمخشري بعض قصائده ومقطوعاتها المستقلة - الإشارة إلى ما انتاب منهجية هذا الأسلوب عند شاعرنا من اضطراب قد يسيء إلى تقدير شاعريته ، وأعني به ما ظهر في شعره من تكرار لقصائد ومقطوعات "بعينها" مع التغير في عناواناتها ، الأمر الذي قد يحدّد المتلقي بوجود نصّين مختلفين تحت هذين العنوانين في حين أنهما ليسا كذلك ، ووجه التطابق بينهما تامّ إلا في نقاطٍ لا تكاد تُذكر . وهو ملحظٌ وقع في مقطوعتي "هي ... !؟"^(٧) و "قالت .. !؟"^(٨) وكذلك في قصيدتي "مع الصورة"^(٩) ، و "رسامة .. ؟"^(١٠) ، ونص المقطوعتين كما يلي :

وقالت : أجدت الوصف ، قلت : لأنّ لي	فؤاداً به يشدو ويزهو ويفخرُ
محجبةٌ لا ترتقي العينُ نحوها	يغلفها الشالُ الرقيق المحبرُ
فإن أسفرت مال الدلال بعطفها	ليعبث في أردافها حين تخطرُ
فتنضي حياءً كلما الطرف راقها	ويختال تيهاً قدّها المتبخترُ

(١) مع الخضراء - ص ٦٨٠ .

(٢) ص ١٦ .

(٣) مع النيل - ص ٩٣ .

(٤) مع النيل - ص ٣٤٨ .

(٥) مع الخضراء - ص ٣٢٦ .

(٦) مع الخضراء - ص ٥٠٩ .

(٧) مع النيل - ص ٥٣٤ .

(٨) مع النيل - ص ٦٣٤ .

(٩) مع النيل - ص ٥٥٦ .

(١٠) مع النيل - ص ٦٩٠ .

أما القصيدتان ، فهذا نصُّها نقلاً عن " رسامة " ، والفرق بينهما موضَّح في الحاشية :

هذه الصورة منها ألهمت	جذوة الحب وأذكت من شعوري
فإذا روضة بهمان ^(١) روى	تتناجى ^(٢) هامسات لشعوري
وإذا بي بين أفراح غدي	أنسج الآمال من صفو البكور
لأرى " فاطمة " من فتنتها	تنفث السحر بفنّج وفتور ^(٣)
شأئت الرحمة بي فالتقطت	نظرتي الحيرى بمعيار القدير
لأرى كيف حباها الله من	فضله حسناً موشى بالزهور
نرجس اللحظ ينأغي بالشذا	وردة الخد ويندى بالعبير
وقوام فيه ريمان الصبا	أود ينضج في الأفق بنور
ويمين شهد الفن ^(٤) لها	أنها الفتنة في الروض النضير ^(٥)
والذي أرجوه أن تحيا بما	وهبت للناس رمزاً للسرور ^(٦)

إن مثل هذا التجاوز من الزمخشري ، قد يوحى بشاعرية مجدبة الخيال لديه ، وليس الأمر كذلك ، فالصور المبدعة الجديدة شاهدة حيّ عليه ، والمبرر الأرجح لهذه العثرة منه قد يكون سوء استثماره لأسلوب التكرار ، وتخطئه عامل المرونة في الأخذ به .

• • •

لقد أفاد الزمخشري من أنماط التكرار السالفة وهو يُعملها في الصورة على نطاق نصّين شعريين أو أكثر ، غير أنّه إلى جانب ذلك ، افتنّ في معاملة هذا الأسلوب عبر النصّ الواحد موسعاً في مدى استحضاره أو مضيقاً ، وفق ما تمليه عليه تجربته والسيّل العاطفي أو الفكري المحرّك لها .

(١) في النص الآخر " مصطاف حلوان " .

(٢) تتأغى .

(٣) لم يرد هذا البيت إطلاقاً في النص الآخر .

(٤) جاءت " الحسن " .

(٥) " بالفنّ المنير " .

(٦) " وهبت رمزاً ومجلى للسرور " .

يقول في إحدى قصائده موالياً بين الصور المتكررة بما ثمَّ عن توالٍ في تدفق عاطفته وجيشانها :

افترقنا ولم أنل من هواها غير إشراقِ بسمةٍ من بعيدٍ
افترقنا ولم تكن غير ومنحٍ من خداع المنى لقلبي العميدِ
افترقنا وما نعمتُ بقربٍ رغم إني من حبها في قيودٍ^(١)

إنها صورة فراق المحبِّ الصادي لمن يحب ولم يرو صداه تتكرر عبر ثلاث صور متتابعة يتنوع ظاهر صياغاتها ، لكنها تلتقي في المضامين ، كما تتحد في أوائل حلقاتها بتقرير الفراق عبر لفظة " افترقنا " .

ومثلها المنظومة التصويرية التالية " لفجر العيد " ، والتي جاء فيها :

فجر عيدٍ مكلَّل بالسعودِ غمر الكون بالضياءِ الفريدِ
فجرُ عيدٍ به الترانيم تسري والأمانى تندي بعطر الورودِ
فجرُ عيدٍ به التسابيح تشدو والصدى العذبُ ساحرُ التفريدِ^(٢)

ثمة توافق كبير بين الصور الثلاث المرسومة لفجر العيد ، فهو فيهن جميعاً مؤقَّت للبهجة والسعد والطرب ، وقد كان تكرار استهلال الصورة الأولى في أختيها عاملاً قوياً في خلق التوحد بينهن ، ذلك التوحد المدعوم بالتتابع .

والتوسع في مدى استحضار الصور المتوافقة مكررة لا يخلِّ بفاعليتها للنص في إثراء التجربة وإنجاح التعبير عنها ، وهذا نموذج بديع تباعد فيه مواضع الصورة المكررة خلال النص ، حيث يقول الشاعر :

ليتني أرجع للغاب فلا أجعل الشيطان في الدنيا رفيقي
أكل الأعشاب فيها وأرتوي بالندى المسكوب في الفصن الوريقي
.....
ليتني يا ليتني لم أفتقد عالم الغاب ، ولم أعلن عقوقي

(١) من قصيدة " فراق " - مج النيل - ص ١٣٨ .

(٢) من قصيدة " موكب الحجيج " - مج النيل - ص ١٠٠ .

فقيود العيش أضنت كبدي بعد أن غالت زفيري وشهيق

ليتني بالغاب إنني بالأسى ضائق النفس فرحى بالغريق^(١)

فراه يعلق أمنية العودة إلى الفطرة - المعبر عنها هنا بالغاب - آسياً على فراقه إياها ، وقد قَدِّمت الصور - عز النمط البنائي الذي اختاره الشاعر لها - تلك الأمنية مشبعة بمصداقيتها وقوة التوق إلى تحقيقها ، إذ كان الرجوع إلى الصورة الأولى في النص : « ليتني أرجع للغاب ... » في محطتين أخريين ، عاملاً أساسياً في أداء ذلك .

والصورة تملك إلى جانب مثل هذا الدور الخاص ، أدواراً عامة تكتسبها من إتيانها على سَنَن هذا الأسلوب ، فهي تمنح النصّ مركزية في الانطلاق بالتعبير بجَدِّد من خلالها تفعيل الفكرة والمضى في تفصيلها بعد التحفيز لها ، ولما كانت الصورة بهذه المركزية خلاصةً للتجربة المتلفّة حولها ، فإن إعادة ذكرها تجديداً يذكّر بتلك الخلاصة . أضف إلى ذلك أنها بالتكرار توجد نوعاً من الاتحاد ، فهي عاملٌ في « تحقيق نوع من الالتحام بين أجزاء النص »^(٢) .

والأخذ بهذا المنحى في تكرار الصور الشعرية - وأعني به تكرارها في النص نفسه - قد يؤثر في بناء النص ، لاسيما النمط المتباعد منه ؛ إذ ينتج عنه ما يُعرف باسم " البناء المركزي المتكرر " .

وأقصد بالبناء المركزي المتكرر ، ذلك الذي تكون فيه الصورة الشعرية مركزاً يبدأ به الشاعر وقد ينتهي إليه ، ويكرره في كل مجموعة من الأبيات (مولداً للمجموعة أو غايةً تنتهي إليها) ، فتكون هذه الصورة هي محور التشكيل الجمالي للقصيدة ، وهي التي تحمل موقف الشاعر الجمالي ، أي أنه بناءً يعكس إلهام الشاعر داخل تشكيل القصيدة على صورة معينة تعكس جوهر موقفه الجمالي^(٣) .

(١) من قصيدة " ليتني في الغاب " - ص ١٤٤ .

(٢) مجلة الفيصل - ع (٨٦) - السنة الثامنة - (شعبان ١٤٠٤ هـ - آيار (مايو) - ١٩٨٤ م) -

مقال بعنوان " التكرار ودلالاته الفنية في الشعر السعودي " - د. يوسف نوفل - ص ٦٨ .

(٣) انظر " الصورة الشعرية عند أبي القاسم " - د. الجيار - ص ٢٦٥ بتصرف .

استمع مثلاً إلى هذه المقطوعات من قصيدة " مصرع فنانة " ، وفيها تمثل الصورة المركزية مولداً يأتي ما تبعه من صور المجموعة تنويعاً عليه وتفصيلاً له :

قامت مع الفجر نشوى وهي راقصة	تشدو لتتشر بين الزهر أنغاماً
كانها ملك الفردوس قد خطرت	وعرشها في فم الأزهار قد قاما
وينضج العطر منها زاكياً عبقاً	يشيعه الفجر بين الزهر أنغاماً
ويرسل الطير من ألحانها نغماً	ليجعل الكون بالأنغام بساماً
ويرقص الفصن من أصدائها طرباً	يفتح الورد أفواهاً وأكماماً
قامت مع الفجر نشوى وهي سابحة	في عالم مفعم بالويل قد غاماً
تبغي اقتطاف المنى من بهجة عرضت	فسارعت لاتني جرياً وإقداماً
حتى أطاحت بها الأشباح فانقضت	تغالب الحس إرهافاً وإنعاماً
وتسال النفس : ماذا حولها ؟ شرك	مد الشياك فزاد النفس إظلاماً
أمر السبيل أضلته وقد صعقت ؟	لم تدبر أن الردي قد هيا الجاماً ^(١)

من الواضح أن الصورة المركزية المعنية في هاتين المجموعتين من القصيدة هي صورة الفنانة المنتشية مع مطلع الفجر وخط أول من الأحوال يصحبها :

قامت مع الفجر نشوى وهي راقصة	تشدو لتتشر بين الزهر أنغاماً
قامت مع الفجر نشوى وهي سابحة	في عالم مفعم بالويل قد غاماً

وهي في موضعها تلك وجهاً من الاتفاق يجيز عدّها في ثانيهما تكراراً لها في أولهما ، وما لحق آخرها من تفاوت بعد خط الاتفاق ، انتحاء فتني فرّع به الشاعر إتجاهها إلى ما أراد رسمه وتصويره من الأحوال المتقابلة لتلك الفنانة قبيل صراعها مع الموت ، وخلاله ، فهو نقطة انطلاق تمارس الصورة بها دورها في توليد موقف معين تأتي صور المجموعة بأكملها تشكيلات متعددة له ، حيث تمثل الصورة الأولى مذيلاً لعبارة " وهي راقصة تشدو لتتشر بين الزهر أنغاماً " ، خلاصة ما تلاها من صور المجموعة التي رسمت تلك الراقصة الشادية وهي مفعمة بالحياة ، وفئت أوصافها فأرتناها ملكاً يخطر

زاكي العطر ، نغوم الصوت يهز بأنغامه الكون : طيرَه وزهرَه وغصنَه وشتى مظاهره ، وهذه جميعاً صورٌ واصفة كان في الصورة الأولى مركزيةً لها جمعت فيها أقطاب ومحاور الفكرة الجوهرية للموقف كله .

والدور ذاته تقدّمه الصورة في موضعها الثاني ، إذ تأتي بتذيلها بالعبارة « وهي ساجدة في عالمٍ مفعم بالويل » ملخصاً جوهرياً لما ستدور حوله الصور اللاحقة ، فإذا كانت المجموعة الأولى من الصور تحكي موقف الأمان والإقبال الوداع على الحياة ، فإن هذه المجموعة تحكي موقف الصراع مع الخطر في غمار البحر ، الأمر الذي أوجزته الصورة المركزية « مكثفاً » ، وتخلّقت حوله باقي صور المجموعة وهي ترسم تفاصيل ذلك الصراع وتتبع بعض مواقفه وأحداثه .

ومثل هذه الصورة « انخورية » في شعر الزمخشري كثير ، وكما تتخذ الصورة موقع المولد الذي يستهل حكاية التجربة وتتوالى من بعده الصور ، فإنها قد تتخذ موقع الغطة أو المستراح الذي تنتهي إليه المجموعة ، ويؤول الأمر بجملة الصور المتقدمة والمختشدة لتصوير الموقف إلى تفرغ حملتها من أبعاد الموقف وخطوطه في هذه المطة ، مما يمنحها محوريةً ومركزيةً أيضاً ، بل قد تكون مركزيتها عامةً تشمل حتى ما قبلها مما عُدّ صورةً مركزيةً ، ذلك أنه إضافةً إلى حفاظها على خاصيتها في احتواء خلاصة التجربة ، فإنها زُوّدت بطاقاتٍ مكثفة للتعبير بامتلاك جملة المحاور والخطوط والأبعاد التي بدت في سابقاتها (مركزيةً وغير مركزية) ، مما سوّغ اعتبارها جوهر الجوهر في تقديم الموقف الجمالي للشاعر في هذه التجربة . على الأرجح ، بناءً على القياس المنطقي للأثر المتوقع على المتلقي وهو يقف من التجربة على هذه الخاتمة ، بما فيها من تكرار يؤكد ملخص ما قدّمته مجموعات الصور مجتمعة ، مشبع بالكتلة الشعرية الضخمة المتنامية مع تنامي تصوير التجربة على امتداد ذلك النص ، وبالكثافة العاطفية التي تصحب - عادةً - تلقي خواتيم النصوص الشعرية الجيدة .

استمع إلى أحد تلك النصوص ، ولأقلّ « ثنائية التمركز » لقيامها على صور مركزية (مولدة) تتنوّع عليها الصور الأخرى ، (ومنقّسة) تستريح عندها جميع الخطوط ، والنص من النماذج البسيطة لهذا النمط ، وفيه :

حنانيك أمي لا عقوق ولا نُكرُ
قرأت به الآيات تضرّي حشاشتي
فمن مقلتي الدمع السخين سحائباً
بزاكين من نارٍ يُوججها الأسى
حنانيك أمي فالهموم تلاحقت
قساواتُ آلامٍ ، وشكوى متاعبٍ
فإن قلت: صبراً، عاث بالصبر عاصفٌ
فاختال نشواناً ويا نشوة الأسى

ولكنها الآلام في قبضتي سَفُرُ
ويعشّ بها طرفي ويَطوى بها العمرُ
على الخدّ يهيمها فؤادُ هو البحرُ
وثوراتُ ملتاعٍ يدوي بها الصدرُ
ولولا البلاء المرّ ما حيرَ الفكرُ
وينهشني من وقعها الناب والظفرُ
يجرّعني كأساً ثمالتها الصبرُ
تغيب بإحساسي كما يفعل الخمرُ

حنانيك يا أمي حبستك رحمةً
فليس عليّ اليوم عتبٌ ولا وزرٌ^(١)

تمثّل الصورة الاعتذارية الأولى جوهر موقف الشاعر في هذه القصيدة ، فإذا أنت تأملت موقعها وجدتها محوراً لسلسلة الصور بعدها ، والعدر العام في رجاء الشاعر صفح أمه عنه : [حنانيك أمي لا عقوق ولا نكر - حنانيك أمي فالهموم تلاحقت - حنانيك يا أمي حبستك رحمةً] ، جاءت مجموعة الصور التالية حاوية له مفصلاً بدقائق تُشيع خطوط الصورة الكلية المراد تقديمها .

ووفق ذلك التوالي أو عدمه يمكن منح كل صورة محورية وضعها الخاص ؛ فهي مولدٌ للصور التي تتبعها وتدور حول جوهر فكرتها ، وهذا التصنيف يليق بالصورتين الأوليين ، أما الثالثة وهي :

حنانيك يا أمي حبستك رحمةً

فمحطةٌ تنتهي إليها التجربة وافية الأبعاد ، ويستريح عندها الشاعر الباكي ، مسلماً للأقدار التي ما ملك أمام تيارها سوى الدعاء لأمه الفقيدة بالرحمة في خطاب يعبق بالحب والحنين المعبّئين بأنة طويلة تراءت خلف " يا " النداء الدالّة على ابتعاد المخاطب بعد قربه في الخطابين من قبل : " حنانيك أمي " .

ومن بدائع النماذج التي تقدّم هذا التشكيل الفني من الزمخشري لصوره ، تأتي قصيدة " كما أنا " ، وفيها :

← وأعبر الليل على تنهيدي

إلى ظلام ... باهت الستائر

ينقل فوق الصمت خطو عاثر

ويغرز الأشباح في النواظر

تحملني كف الضنا

من هاهنا ... إلى هنا

وإنني ..

كما أنا ... وها أنا .. !!

أعود بعد غيبتني

متكناً بفرقتي

على جدار وحدتي

وذكريات غربتي

تحدث الجدار والمرايا

ناشرة عن رحلتي حكايا

لكنني ..

كما أنا ... وها أنا

مستأنس بوحشتي

فلا تسل عن قصتي^(١)

كما أنا ... وها أنا

أعود بعد غيبتني

وفي يدي حقيبتني

ومن جراح غربتي

مجاثر في مقلتي

* * *

ويحشد الظلام^(٢) لاستقبالي

وزاحف الصمت على التلال

وصوراً باهتة الظلال

وكُلها ...

تسألني عن حالي ..

عن الهوى ، وحال أيام النوى

بأهة مخنوقة من الضنا

وها أنا ... كما أنا .. !!

* * *

مكبّل الإحساس بالجحود

ممزق الأصداء والنشيد

أحمل فوق لوعتي وجودي

(١) " يحشد الظلام " هكذا لُوِّت العبارة في الديوان ودعم نصب الظلام فيها ، نصب ما غطف عليه :

" صورا " ، ولم أجد في الأبيات ما يدل على الفاعل في معنى مستقيم . وأرى الصحيح رفع الكلمة على أنها نائب للفاعل .

(٢) ديوان " حبيتي على القمر " ص ٢٢ - ٢٥ .

واللطيف في الصور المركزية من هذا النص أنها تتخذ موقعين في آن ، فهي مركزية مولدة تتمحور حولها الصور التي تتبعها في قوله مبتدأ :

كما أنا .. وها أنا
أعود بعد غيبتني إلى نهاية المقطوعة

لكن دورها يبدأ في الازدواج من الصورة في موضع تكرارها الثاني حيث تأتي في ختام المقطوعة :

.... بأهة مخنوقة من الضنا

وها أنا ... كما أنا .. !!

وتتمو بعدها سلسلة من الصور تدور في حلقة الفكرة ذاتها التي نشأ النصّ خادماً لها . والصورة - بالنظر إلى تقسيم الشاعر الذي يجعل انتهاء صور المقطوعة إليها - مركزية (خاتمة) أو ما أسميته المحطة أو المستراح الذي تحطّ عنده سلسلة الصور ، لكنها (مولدة) تنطلق منها صور المقطوعة بعدها باعتبار ترابط الأفكار ؛ فليس في تقسيم الشاعر ما يمهد لها من صور المجموعة التي جعلت ختاماً لها ، إنما تتخذها الصور خاتمة على نحو مفاجيء . في حين أنّ المقطوعة التالية تقبل أن يكون هذا المركز مولداً تنطلق منه صورها وتلتف حول جوهر فكرته ، كما كان الشأن في الصورة الأولى .

وإذا ما انتقلنا إلى الصورة في موضع تكرارها الثالث ، وجدناها (ثنائية التمركز) بالفعل ، لأنها واقعة في صلة القول مع وجود رابط لفظي يمهد لكونها محطة الصور قبلها في قوله : « واني .. » ، كما تملك رابطتين يجعلانها منطلقاً للصور التالية ، أحدها معنوي يبينه تتبع الأفكار ، والآخر لفظي يتمثل في تكرار الخط الأول بعدها : « أعود بعد غيبتني » ، وكان قد مرّ في موضعها الأول معقّباً لها وهي تمارس دور التوليد .

والقول السابق ماضي على الصورة الرابعة :

.... ناشرة عن رحلتي حكايا

لكنني

كما أنا وها أنا

مستأنسٌ بوحشتي

فلا تمل عن قصتي

وإن كانت الصورة المكررة هنا أقرب إلى المسواح منها إلى المنطلق ، لاقتصار ما بعدها على صورتين تثقل إحداهما نقطة ختام واضحة لعرض التجربة ، وربما تكون هذه النقطة تذيلاً يدعم الختام الواقع في الصورة المركزية قبلها .

• • •



الفصل الرابع

وسائل تشكيل الصورة عند الزمخشري



كان من الطبيعي أن تتعدد وسائل تأليف الصورة عند الزمخشري لما قامت لها في شعره أنماطٌ متعددة وأنواعٌ مختلفة ، وقد ظلَّ جُلُّ هذه الوسائل تابعاً لما عرفه الشعر العربي منذ القدم من التشبيه والاستعارة ، ومال القليل منها إلى التخفيف من ذلك بالاستفادة مما أفسحه المفهوم الحديث للجماليات التصويرية في ميدان الخلق الشعري ، وبقي محك الجودة في كل ذلك النظر إلى الصورة على مستوى فردي لا جمعي ، إذ لم يعد لنجاح الصورة رهناً لوسيلة دون أخرى ، كما لا ينتفي عنها حكماً على وسيلة (ما) جرى عُرف النقاد سالفاً على عجزها وقصورها ، الأمر الذي سيتضح - بإذن الله - في حديثي على مدى فصلٍ كامل سيعنى بالإبانة عن أدوات شاعرنا في تشكيل صوره ، وأقسام ذلك ، ومعايير النجاح والإخفاق التي قننتها الشواهد والأمثلة من شعره .

• • •

أولاً : وسائل تقليدية :

تعد الاستعارة والتشبيه أهم أقطاب هذا الشق على الإطلاق ، وتأتي الكناية في مرتبة ثالثة مع شوط طويل من الفرق في الأداء .

ولو أردت مراعاة الامتياز في التصوير لكان البدء بالاستعارة أولى إذ هي فارس سبق هاهنا ، غير أنني رأيت البدء بالتشبيه ، سراً مع بدايات النشأة ، حيث كان التشبيه أسبق وسائل التصوير إلى الظهور في ساحة الدراسات النقدية والأدبية ، ونظراً لكثرة صور التشبيه عند شاعرنا عن صور ما سنلوي عليه من أنواع الاستعارة ، ثم مراعاة للعلاقة بين موضوعات البحث ؛ إذ كان في التعقيب بالاستعارة تقريباً للمسافة بينها وبين ثاني الموضوعات - وهو التشخيص والتجسيد - الذي تربطه بها صلة وثيقة .

التشبيه :

يتخذ التشبيه - الذي هو « علاقة وصف بالمقارنة بين أمرين يشتركان في صفة أو أكثر »^(١) - أنماطاً شتى في القيام بالصور الشعرية عند شاعرنا ، وهو في تنوعه هذا لا يخرج عما ألف عنه من مرونة للتقسيم وقبول للتصنيف خرج به النقد العربي من خلاهما إلى عديد من الأوجه والأنواع ، فكان منه الصريح والضمني ، والمفرد والمركب ، والمرسل والبليغ ، والصحيح والمقلوب ، وأوجه أخرى أمكن منها التأمل والتدقيق وإطالة درس النصوص والتعبد عليها . ثم أدت معاودة النظر في تلك النصوص ، وتنامي البراعات في التصوير من بعد ذلك أيضاً ، إلى استحداث ألوان آخر من التشبيه لم يَسعِ التقسيم النقدي القديم استيعابها ، فاقضى الأمر فيما جَد من دراسات ، تصنيف ألوانه وفق أسس أخرى اخترت منها في دراستي هذه التقسيم باعتبار " ذكر الأداة وحذفها " ؛ حرصاً على الإلمام بأكثر ما يمكن من أنماط التشبيه وأنواعه ، ولكون هذا المنهج في التصنيف يقدم مستويين من التشبيهات ، حيث يُعد التشبيه (محذوف الأداة) - غالباً - أقدر على التأثير والتحريك وتحقيق الامتزاج والتفاعل من ذلك المصرح بها والذي يعلن عن المقارنة بين الأمرين .

إذن ، أصبح من المعلوم بدايةً أن هذا اللون البياني ينشق في ضوء الأساس السابق إلى شقين ، أحدهما التشبيه " مذكور الأداة " ، والثاني " محذوف الأداة " .

والأول منهما هو ذلك الذي تُذكر فيه الأداة لتوضيح العلاقة بين المشبه والمشبّه به . وقد ضمّن الزمخشري شعره جملةً من أمثله متوِّعاً فيما يستخدم من الأدوات بين الحروف ، والأسماء ، والأفعال ، فجاء فيه من الحروف بحرف " الكاف " و " كَأَن " ، ومن الأسماء " بمثل " و " هكذا " ، ومن الأفعال " بَخِلْتُ " و " يشبه " . وكان لحرف " الكاف " الصدارة على سائر الأدوات في كمّ الورد والاستخدام ، إذ نزع الشاعر إلى استخدامه في غالب ما أنشأ من التشبيهات " مذكورة الأداة " - ولعل ذلك مردوداً

(١) انظر تعريف التشبيه في " نقد الشعر " - قدامة بن جعفر - تحقيق : كمال مصطفى - مكتبة الخانجي - القاهرة - ط ٣ ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م - ص ١٠٩ ، " الإيضاح في علوم البلاغة " ، للخطيب القزويني - دار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان (دون طبعة أو تاريخ) - ص ٢١٧ ، " الصورة الأدبية في القرآن " - ص ٤٤ ، ومراجع أخرى .

إلى خفة الحرف وبساطته - فكان يأتي به في بعض شواهده متفرداً معزولاً وسط ملامح تصويرية أخرى، وفي بعضها الآخر مكرراً يتوسط طرفي أكثر من صورة تشبيهية، مشكلاً سلسلة منتظمة من التشبيهات في البناء الشعري .

فمثلاً ، يمنح الزمخشري صورته تشبيهاً " وحيد الكاف " في البيت التالي :

ألف ذكرى تراقصت في الدجون^(١) كنجوم سماؤها في عيوني^(٢)
إن الذكرى التي أثارتها الدجون في نفس الشاعر تراءت له كنجوم تراقص أضواؤها ، والكاف هي الأداة المختارة لأداء هذه الصورة التشبيهية وليس يظهر إلى جوارها مثيلات لها ، وهو تفرّد حظيت به هنا ، كما حظيت به في مواضع أخرى غيره ، منها الصورة التشبيهية في هذه المقطوعة :

وسفين الحياة في معبر التيه كليل المجدف ، والتيار

ويجوب الأماد ، والقبضة الرعناء تلتف حوله كالسوار^(٣)

فالمساحة واسعة ، تلك التي شغلتها صورة " سفن الحياة التائه " ، لكن ليس في خضم هذه الخطوط المتناثرة غير أداة تشبيهية واحدة هي " الكاف " في تشبيه التفاف قبضة الأقدار على ذلك السفين بالتفاف السوار .

غير أن الزمخشري كان يؤخذ أحياناً بجرس الحرف وما يحدّثه تكراره من موسيقى جاذبة ، فيعمد إلى سلسلة عدد من صور التشبيه مكرراً توظيف الحرف " كاف " مع كل صورة منها ، محدثاً بذلك التوالي مزية صوتية مؤثرة . يقول في قصيدة " همسة " :

يا شفيفاً من السنا الوضاء صوروهم حسانة من ضياء

عذبة كالنشيد من معزف الحب وكالبشر في الليالي الوضاء

حلوّة كالمنى الضحوك طروب كالأغاريد في ظلال الصفاء^(٤)

ومن قصيدة " رسالة " تتداعى خطوط لوحة بديعة تربط " الكاف " بعض حلقاتها في براعة تكاد تخفى بها الفواصل الزمنية بين كل خط وآخر :

(١) الصحيح فيها " الدجن " لأنها بمعنى الظلمة . انظر المعجم الوسيط مادة " دجن " .

(٢) من قصيدة " هاتف الذكرى ٢ " - مج الخضراء - ص ١٠٧ .

(٣) من قصيدة " سلاح الصمت " - من الخيام - ص ٣١ .

(٤) مج النيل - ص ٤١٠ .

وفي غياهب المجهول والظلام

حروف نور

تحمل الهوى

على سطور

صاغها الجوى

كما الورود في الخمانل

كما الشعاع في الأصائل

كفرحة تطوف بالمنى

كفجر عيد راقص الأطياف والسنا^(١)

وللحرف " كان " مكانته أيضاً في أداء صور هذا الشق من التشبيه ، ومع أنه يأتي في مركز ثانٍ بعد " الكاف " ، إلا أنه يتقدم ما عداه من الأدوات المتبقية وشواهدة كثيرة أيضاً ، وعلة ذلك أنه حرفٌ ينتحي تاركاً طرفي الصورة مقترنين^(٢) ، الأمر الذي يتفق مع ما في الزمخشري من غليان عاطفي يميل به إلى مزج الأطراف والتفعيل بينها ، ميلاً دَلَّ عليه ضآلة ما في شعره من التشبيهات " مذكورة الأداة " إذا ما قورنت بنظيراتها في تقسيمي هذا .

وكما هو الشأن في " الكاف " ترد " كَأَنَّ " في تشبيهات شاعرنا ، إذ يطعم صورته - أحياناً - بتشبيه هي أدواته مكثفياً من ذكرها بمرّة واحدة ، في حين تأسره هذه الأداة بجرسها وتأكيدها للموقف الممثل - أحياناً أخرى - فيمنحها فرصة الظهور مراراً في تصوير تجربة شعرية واحدة على مدى سلسلة من التشبيهات . يقول في وصف محبوبته مقدماً إحدى صورته الممثلة لإفراد هذه الأداة :

هذا الربيع سقاء الجاه والحسب وهذه فرحة أصدائها عجبُ

كانه وهلال الخير مطلقه يهمني بأفراحنا العظمى وينسكب^(٣)

(١) حبيبي على القمر - ص ١٢٣ .

(٢) انظر " الصورة الفنية في الشعر السعودي من خلال أعلامه " - نجاة حسن بنجر - بحث مقدّم ضمن

متطلبات الحصول على درجة الماجستير - كلية التربية بمكة (١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م) - ص ٤٠٨ .

(٣) من قصيدة " أغاني الربيع ٢ " - مع النيل - ص ٢٩ .

ثم يوالي الاستعانة بها في بناء صورته في هذه المقطوعة الغزلية أيضاً :

ذكريات الصبا خطرُن ببالي حالات الروى كطيف الخيال
مشرقات كأنهن نجومٌ قد أضاءت بأوجها المتعالي
راقصات كأنهن الأماني ناصعات كأنهن اللآلي^(١)

فالذكريات مشرقات " كأنهن " نجوم ، راقصات " كأنهن " الأماني في قلب المؤمل ، ناصعات " كأنهن " اللآلي بياضاً ونصوعاً . والصور الثلاث اجتمعن ليرسم صورة كلية للذكريات ، موسقة بترديد الأداة ذاتها ، محققة ومؤكدة بحرف التوكيد " أن " الذي تكرر في المقطوعة بتكرار حرف التشبيه .

• • •

وفيما عدا التشبيه بهذين الحرفين " الكاف وكأن " لا نقع على مادة كبيرة للتشبيه الذي تُذكر أدايته ، حيث يبقى ما تنهض به أدوات التشبيه - الأفعال والأسماء - من نماذج التشبيه تنفّاً متفرقة في الإنتاج الشعري الضخم لشاعرنا ، فهو يدي صدوداً عن مثل هذه الأدوات رغبة عن الإطالة التي لا تتفق والتيار العاطفي المندفع الذي يحركه على مدى خلقه للنص الشعري - كما أسلفت - ولذا لا نجد في شعره إلا لغات لتوظيفها يفيد فيها من الفعل " يشبه " ، وهو الفعل الرئيس في هذه الوسيلة البيانية ، فيورده في قوله :

لم أكن أعلم أن الصمت في كهف الدجى

ماردٌ يشبه قطاع الطريق

وذراعاه همومٌ وغيوم^(٢)

وهو يمثل هنا شرباناً ممتداً بين طرفي التشبيه (المارد وقطاع الطريق) . والصورة قائمة ، وأقصى ما خرج به منها المشبه هو اكتساب خاصية حسية يظهر من خلالها ، أما الجانب النفسي التأثيري فلا أعلم أن قاطع الطريق وراء المارد في الإشاعة والتزويج

(١) من قصيدة " ذكريات الصبا " - مج النيل - ص ٦٢ .

(٢) من قصيدة " نظرة المثلث " - حبيتي على القمر - ص ١٢٨ .

والأذى ، ولو كان التشبيه يقبل حمله على المقلوب لحملته عليه ، لكنه لا يقبل ، فليس المراد تصوير قاطع الطريق ، إنما المراد تصوير المارد والصمت الذي يشبهه .

وقد يفيد الشاعر من فعل آخر في صنع الصورة التشبيهية ، من مثل الفعل " خَلْتُ " الذي تراه حلقة الوصل في قوله :

كلما لاح من محياك ومض
خَلْتُ أن الصباح منه أطلا^(١)
وقوله كذلك :

تفتّر عن مبسم لولا العقيق به لخلته نجمة في أقمها الداني^(٢)
فوضاء محيا الخبوة الجميل صباح أطلّ من ذلك الوجه ، وابتسامها المشرق أشبه ما يكون بنجمة دانية قوية البريق واللمعان ، وكلتا الصورتين قائمتان على التشبيه الصريح الذي يعمل الفعل " خَلْتُ " في تركيب أقطابهما وتأليفها .

• • •

أما الأسماء الرابطة في التشبيه فإلحاقنا منها لفظتا " مثل " و " هكذا " في عددٍ من تشبيهات الزمخشري ، ولفظة " مثل " مما ثبت اعتباره رابطاً بين حذّي التشبيه منتهى بدايات التصنيف والتعميد البلاغي ، لكنها لا تروق شاعرنا كثيراً فلا يوردها إلا نادراً . وهذا شاهدٌ من شواهد الدالة على عمل هذه الأداة يقول فيه :

وكل قمريّة مثلي متى قُتِنت شبّ الحريق بها من رجعه الساري^(٣)

فالصورة تعادل بين طرفين جمع بينهما حال الافتتان بصوت المحبوبة الساري ، أول هذين الطرفين : الشاعر نفسه ، وثانيهما : طائر القمري الذي يشارك الشاعر شوقه واهتزازة لذلك الصوت ، وكلمة " مثل " كانت همزة الوصل بين الطرفين (الشاعر ، والمعادل الطبيعي (الطائر)) في تشبيه بدیع بث حالة الشاعر الوجدانية فيما حوله من مظاهر الطبيعة .

(١) من قصيدة " ابتسام " - مج الخضراء - ص ١١١ .

(٢) من قصيدة " حمامة السلم " - مج النيل - ص ٣٦ . وانظر أمثلة غيرها في قصيدة " ضدان " -

مج الخضراء - ص ٥١٣ ، ومقطوعة " صوت " - أصداء الراية - ص ٤٤ .

(٣) من قصيدة " أول المشوار " - مج الخضراء - ص ٤٩٧ .

ويعمل الشاعر " مثل " في الربط بين طرفي الصورة أيضاً ، حين يقول من قصيدة " يا شجونى " :

وفؤادي يرقف مثل فراش أسكرته الأشداء عبر الحزون^(١)
فيشبه رفيف ذلك الفؤاد المعلق بالأمانى بترنحات الفراش المسكر من عطر الروابي
الزهرة ، والأداة المصروفة بهذا الترابط بين الحركتين ، هي أداة التشبيه " مثل " .
ويلفت النظر في هذه الأداة ، أن الشاعر يأتي بها أحياناً في سياق تعبري لا
تستطيع اعتباره - وهي رابط فيه - سياقاً تشبيهاً ، إذ لا يمكن القول بأنه هناك شبه
شيئاً بشيء ، أو أنه عادل بينهما أو أشركهما في شيء ما " مجازاً " - كما هو الحال في
الصورتين السابقتين ، إنما خلاصة الأمر أنه أراد الإشارة إلى الاشتراك بين الأمرين في
شيء على الحقيقة ، وذلك كقوله مخاطباً زوجته قبل وفاتها :

فكم سهرت عيناك مثلي ليالياً نراقب فيها الصبح والصبح حردان^(٢)
فالسهر حال مشتركة بينهما على الحقيقة ولا مجال لاعتبار سهرها الليالي مشبهاً
- تخيلاً - لسهره هو أو العكس .

أما " هكذا " ، فأداة أخرى أتخذها الزمخشري بإعمالها في بعض صور التشبيه
عنده ، وهو يمنحها حضوراً بيئاً في شعره ، فيوردها في عدة مواضع منه ، وكان أحدها
قوله :

مات في مهده وديس فبؤساً لشقي ما عاش إلا نهاراً
وانطوى في متاهة أطمعته من خيالات وهمه الأثماراً
هكذا هكذا العناكب تبني ولها اليوم قد رأينا مناراً^(٣)

(١) مع الخضراء - ص ٣٤٣ .

(٢) من قصيدة " غلبت على أمري " - مع النيل - ص ٢٨١ .

(٣) لم تصنف هذه الأداة في أدوات التشبيه المعروفة ؛ لكنها تعطي حساً تشبيهاً في التركيب الذي ترد فيه .

(٣) من قصيدة " مقام السوء " - مع النيل - ص ٢٢٩ . وانظر من أمثله أيضاً رباعية " موكب

الأحياء " - مع النيل - ص ٤٢٥ .

إنها صورةٌ بائسةٌ مخجلةٌ ليس للمنافق الأفاق سواها ، فهو بنفاقه وكذبه ومداجاته يفقد معاني الحياة بفقده مصداقيته ونقائه وبالتالي فقد ذاته ، وأطماعه في الصعود على أكثاف نزاعات الآخرين تستحيل نكاياتٍ وآلاماً ترهقه وتذكك آماله ، فإذا به عقب أحلامه الوردية يواجه واقعاً مرّاً يقضي بأن بارق الفوز الذي تراءى له من قبل استهلال خيبةٍ كبيرةٍ يمنى بها ، وأن فرحة الظفر بتلك الخديعة كفرحة العنكبوت باستواء بيته ، وفيه من الوهن ما فيه .

والصورة وسيلتها تشبيهٌ أداته " هكذا " التي كررها الشاعر مؤكّداً للمعادلة بين الطرفين : ذلك المنافق المبوء بالخسران بعد جهده في الأذى والتفريق ، والعنكبوت المبوء بيته بالهدم بعد بذله الجهد في بنائه ونسجه .

• • •

والمتّبع لما يلحق هذا القسم في تصنيف التشبيه من أنواع التشبيهات يجدها في سائر أمثلتها عند الزمخشري ، إما تشبيهات مفردة ، أو تشبيهات مركّبة ، وهي ما يعبر عنه بتشبيه التمثيل ، وتخلو لما عداهما من الأنواع التي يثرى بها الشق الثاني .

التشبيه المفرد والتشبيهات المفردة تشبيهات سريعة مقتضبة يأتي فيها الشاعر على طرفين سمتهما الإيجاز ، بحيث لا يتجاوز كلّ منهما - في الغالب - عنصراً مفرداً ، وربما زاد الصورة بسطةً فأضفى على أحد العنصرين أو كليهما صفةً أو حالاً هما أيضاً لا يخلوان من إيجاز وسرعة .

فعلى سبيل المثال ، يقول شاعرنا من قصيدة " يا ضمير الإنسان " :

أيّ عونٍ لهم سوى الشرّ يهذي حين ضاقت به الحياة مكانا
ذرهم كالسبّاء في كلّ صقعٍ حول الدّر منهم ديداناً^(١)

ومن قصيدة " يوم العودة " تأتي هذه اللوحة وفيها " تشبيه مفرد " :

... يعيش في مغارةٍ

محفوظة بالنار ... لا الجدار والحجارة

لا خوفَ هجمة .. أو غارة
وإنما تحفَظَ لوثبةً جبارةً ...
تلتهم الأوغاد كالفريسة^(١)

وفي أخرى يقول :

منية النفس أن أعيش لنجواك طليقاً مفرداً كالشوادي^(٢)
كما نجد الصورة التالية في قصيدة " شكوى " :

... قوياً يلاقي الهول صلداً كأنه هو الصخرة الصماء قاسٍ وجُلُمِد^(٣)

إن أماننا أربعة نماذج مثَّلة لإفراد التشبيه مما ذكرت أداته من التشبيهات ، وهي غيَضٌ من فيض ، والمطالع للأول والثاني منهما يجد طرفي التشبيه عنصرين مفردين ، فالضمير " هم " والعائد على المخبر عنهم في البيت ، طرفٌ يعادله " الهباء " ، وهو عنصرٌ مفردٌ أيضاً . ومثل ذلك " الأوغاد " في مقابل " الفريسة " . ولم يشفع الشاعر أيّاً من هذه الأطراف ما يميل به إلى التركيب أو ينحو بأسلوب التشبيه عامة إلى الحكاية ، إنما هي إشاراتٌ مركزةٌ ينبثق عنها تصويرٌ مكثفٌ للموقف أو التجربة ، وحتى ما تبع بعضها من فضلات التعبير - كشبه الجملة الجار والمجرور (في كل صقع) في النموذج الأول - لم تغنِ الصورة أو تمنحها أبعاداً جديدةً تزيد عما قدّمه الطرفان الأصليان للصورة ، فالهباء خفيف متطاير ، ومن المسلم به عدم ثبوته في مكان واحد ، بمعنى أنّه يُفهم تلقائياً من ذكره في صورةٍ ما أن المشبه مشتب في كل صقع .

ومعنى النموذجان التاليان على النهج نفسه ، فالأطراف عناصر مفردة مركزة يعادل فيها المشبه المشبه به : عنصراً مفرداً لعنصرٍ مفرد ، إذ يختار الشاعر لنفسه في أميته أن يكون " طيراً شادياً " ، ويختصر " الصفة والموصوف " في المشبه به بكلمة واحدة هي " الشوادي " فيضع بذلك حذّي الصورة في كفتين متعادلتين يقابل فيها " الشاعر " : " الشوادي " ، دون أن يتعلّق أيٌّ منهما بما ينحو به إلى التركيب .

(١) ديوان " حبيبي على القمر " - ص ٤٠ .

(٢) من قصيدة " يا نجي الفؤاد " - الحان مغرب - ص ٦٨ . والشوادي : الطيور .

(٣) مع النيل - ص ٤٣ .

والأمر ذاته يقال في النموذج الأخير ، فالشاعر كالصخرة ، ورغم إسباغ الزمخشري لصفتين على المشبه بقوله : « قوياً ... صلباً » ، إلا أن إضفاء الصفتين ذاتيهما على المشبه به بقوله : « قاسٍ وجُلُمَدٍ » أبان عن أنهما الرابط المشترك بين الطرفين ، فهما إذاً (وجه الشبه) الجامع بينهما ، وذكرهما لا يمنع آياً من ذلك الطرفين تفصيلات وتفسيرات تأخذ حكم " الدالات الإضافية " ، بل حكمهما حكم وجه الشبه اللازم لقيام المقارنة أصلاً ، والذي لا غنى عنه مظهرًا أو مضمراً .

و" وجه الشبه " هذا ، هو الذي ماز المثاليين السالفين عن سابقيهما ، فقد ذكر صريحاً فيهما فكان في الثاني منهما على النحو الذي بدا في تحليل الصورة ، وصرّح به في أولهما مبرراً لأمنية الشاعر في الاستحالة إلى ذلك المخلوق الحر الطليق حين جعل غايته من ذلك الخلوّص لنجوى محبوبته . و - في قاعدة عامة - ليس تعليل التشبيه مما يرفع من قدر الصورة - على العموم - ، بل على العكس ، فالسلبية التي يفرضها التعليل على المتلقي تسيء إلى طاقات الصورة وإيجاءاتها ، إذ تحدّ من فاعلية المتلقي وانطلاق خياله معها ، ولذا عُدّ التشبيه الملعل تشبيهاً مقيداً ، بينما كان التشبيه غير الملعل تشبيهاً مُطلقاً^(١) .

تشبيه التمثيل يبقى تقديم قسطٍ غير يسير من إبداعات الزمخشري في التشبيه " مذكور الأداة " ملقّى على عاتق اللون الثاني المنعوت بتشبيه " التمثيل " .

فإلى جوار تلك الأمثلة وأخواتها مما يعتبر تشبيهاً مفرداً ، تلاقينا صوراً انتزع فيها المشبه به من أحوال متعددة للعنصر المختار ، وهذا التشبيه المركّب يرى فيه الدكتور صلاح عبد التواب مزيةً تفوق ذلك المفرد حيث يقول : « فالتمثيل نوعٌ من التشبيه وبينهما عمومٌ وخصوص ، فكلّ تمثيل تشبيه ولا عكس ، وإذا كان للتشبيه المفرد روعته وجماله ، وبساطته ووضوحه ، فإن التمثيل أحفل منظرًا وأوسع مدًى من التشبيه المفرد ، كما أنّ له روعته في البيان ، وقوته في الإيضاح ، وجماله في التصوير »^(٢) .

(١) انظر " الصورة الشعرية في الكتابة الفنية " - د. صبحي البستاني - ص ١٠٩ .

(٢) الصورة الأدبية في القرآن - ص ٥٣ - ٥٤ .

تأمل هذه الصورة البديعة :

هيفاء ترقص في العينين فتنتها إذا تأوّد منها القدّ أو تاهها

كانها والقوام اللّدن يحملها أنفاس روض على الأنسام مسراها^(١)

تتأهّى هذه الرقة من المحبوبة في تصوّر شاعرنا إلى غاية ما يمكن أن يجده محبّ في محبّيته ، فلم يعد غصن البان أو التعطف مع الأنسام قادراً على تصوير ذلك القوام اللّين الغض كما كان شأنه دائماً ، لذا ترفّق الشاعر في اختيار ما يعادل ويصوّر تلك الرقة ، وما قرّت له ساحة حتى تبدّت له المحبوبة نفسها شذى زاكياً قد انتفح من الروض ثم سرى مخالطاً النسائم العليلة ، فجمع إلى صفة الجسد المثلى عبق الروحانيات وشفافتها في تشبيه أحوك طرفه الثاني " المشبه به " إلى إعمال الروية والتدقيق في تقصي خطوطه وملامحه التي تجاوزت اللفظة الساكنة .

وجمال المحبوبة أسرّ فتان يؤخذ به الشاعر على امتداد لوحات وقصائد ودواوين مطوّلة ، وله بين الفينة والفينة قفزة بارعة إلى الصور الشعرية المبدعة في وصف ذلك الجمال . والصورة التالية إحدى لوحاته التي استقصى فيها عجائب الحسن عبر تشبيه تمثيلي يصف هذا الحسن المائل بجملة من العناصر المتألّفة في نسق واحد :

غادة أشرقت فكانت كنجم	ينفث السحر في الضياء المذاب
رفرف الحبّ حولها وسقاها	من فتون الصبا وغضّ الشباب
فكان الرسام أفرغ فيها	صور الفنّ بالعجيب العجائب
صاغها رقةً وزاد عليها	دقة الخصر فوق عالي الهضاب
ونما الزهر في المحيا وقد فا	ح شذاه بعطرها المستطاب
وردة الخد ، عند نرجسة اللح	ظ وياقوتها الطيب الشرايب ^(٢)

وشبيه بالصور السابقة في تركيب (المشبه به) ، صورة الدمع الذي همى على

(١) من قصيدة " متى افرقنا " - مج الخضراء - ص ٤٢٨ .

(٢) من قصيدة " القلب الطائف " - مج النيل - ص ٣٢ .

خذني الشاعر الخزين كما يهمني المطر ، تشحذه الآمال المحطمة على صخور الحياة
فيسترسل في الانهمار :

في يميني من بارق الأمل الغافي وميض آثار حولي رعودا
وعلى قصفها تلجلج مني القلب فانساب في العيون عقودا

وهمت كالرذاذ تجري به الآمال فيضاً سقى نداه الخدودا^(١)

واستعراض المادة الشعرية لطاهر زمخشري يكشف لنا عن تفوق التمثيل عنده على الأفراد ، ولعل من أهم عوامل هذه الغلبة الإحصائية ، طول النفس الشعري عند شاعرنا والذي كان من آثاره امتداد التشبيهات إلى حد التمثيل ، من جهة ، وورودها - أحياناً - على نحو متوالٍ متتابع في النص الواحد ، من جهة أخرى ، حتى ظهر في نتاجه مثل هذا " التواصل " في التشبيهات التمثيلية ، والذي حفلت به اللوحة الآتية :

وعلى تفرك الوضيء قلوباً خافقات ترف كالأنواء

في مداه الفسيح تختال بالبهجة دفاقة كفيض السناء

كانطلاق الشعاع من ضحوة الشمس يناغي العباب بالالاء

كانبلاج البكور صافح بالإنساس روضاً معطر الأجواء

كسرى العطر من براعم أزهار نشاوى ندية الأفياء

كالترانيم رددتها الروابي والصدى هاتف باحلى نداء^(٢)

فبتجاوز التشبيهين في البيت الأول والثاني ، تأتيك مجموعة من التشبيهات بدا فيها المشبه به شريطاً ممتداً لا يقف عند حد اللقطة الواحدة المقتضبة ، فالبهجة دفاقة كتدفق الشعاع المنطلق من شمس الضحى محترقاً بتألهه الأجواء ، كتدفق أضواء الفجر المؤنسة المؤذنة بالحياة في روض يعبق بالعطور ، بل هي متدفقة كتدفق ذلك العطر من الأزهار الندية الرطبة ، ثم هي تسري كسريان أهازيج الشعب المزئم والذي رددت ترانيمه

(١) من قصيدة " إلى سراب " - مج النيل - ص ٦٧٧ .

(٢) من قصيدة " عودة الفيصل " - مج النيل - ص ٤٣٣ . وانظر من أمثلة توالي التمثيلات أيضاً

قصيدة " رجاء " - مج النيل - ص ٧١ .

الروابي والتلال . إنها جميعاً معادلات لتلك البهجة التي تلمسها الشاعر في القلوب بعودة الفیصل ، وكل معادلٍ منها يتمحور حول معنى التدفق والغزارة ، لكنه يُختص عما سواه بخطوط مستقاة من عناصر شمية أو لونية أو سمعية أو لمسية .

ويعود جزء من وجود هذه الغلبة لتشبيه " التمثيل " في شعر الزمخشري إلى اقتصار بعض أدوات التشبيه الواردة لديه على هذا النمط ، فلا ترد تلك الأدوات في صورة من صوره التشبيهية إلا والمشبّه به طرف ذو تفصيل واسترسال ، وتُعدّ الأداة " هكذا " قطب هذا الملمح .

جاء في رباعية " موكب الأحياء " :

الفرّاش الجمیل فی الروض یختالُ ویقتاله الردی فی الضیاء
ویرود الدروب بین الأزاهیر ویشدو مغرداً للفناء
والی أن یلامس النور یلقى فی تباشیره صروف القضاء
هكذا العلم ینشر الذرّ نوراً والفرّاشات موكب الأحياء^(١)

يجدر التنبيه أولاً إلى أن الأداة " هكذا " مما يقبل معه الطرفان التبادل في الأوضاع، ويُعوّل في معرفة المشبه منهما من المشبه به على اللجوء إلى معنى الصورة .

والتشبيه القائم ها هنا علاقة مقارنة بين حال الأحياء المتهاوتين على ما يسمى " العلم النووي " و " التطور الذري " مع أن فيه حتفهم ، وحال الفرّاش المتهافت على النور مع أن فيه حتفه . وقد بدأه الشاعر بلوحة تصوّر فرح الفرّاش في الروض ، وتصف مظاهر انتشائه وتلهفه للنور ثم انتهائه في غمرة ذلك بالردى بين يدي ما تلهف له ، حتى إذا ما بلغت الصورة الطرف المقابل المراد التمثيل له بالصورة المتقدمة ، أعمل الشاعر لفظة " هكذا " لتشعرنا بالتشبيه - فيخرج عن كونه ضمناً - وتكون حداً فاصلاً بين طرفيه ، الأول المذكور ، والثاني الذي يعقبها ، وهو فعل العلم " الضار " بالأحياء ، وإن كان الشاعر قد أساء إلى الصورة بالكشف السافر عنها في هذا الطرف

(١) مع النيل - ص ٤٢٥ . وانظر صورة أخرى في النموذج المعروض سابقاً من قصيدة " قماقم

السوء " - مع النيل - ص ٢٢٩ .

الأخير ، حين أعاد تجميعها كاملةً بقوله :

العلم ينشر النذر نوراً والفراشات موكب الأحياء

ولو أنه اكتفى بالإشارة إلى عنصري الطرف المشبه " العلم الضار والأحياء " دون

ما يعادلهما لكان بالصورة أجمل .

التشبيه عند

الأداة

إلى هذا الحد من معالجة التشبيه عند الزمخشري لا يبدو هذا الفن عظيم أهمية في أداء صورته الشعرية ، فحضوره عبر ما يُنعت بالتشبيه " مذكور الأداة " يظل مفتقراً إلى الكثافة والوضوح لاسيما في نتاج غزير كتناجه . بيد أن إرهاف الحسّ لمعالم التشبيه ومخايله في ذلك الإنتاج يريكه قوي الحضور ، فاعل الدور في القيام بالصور ؛ إذ يمارس مهمته التصويرية في أثوابٍ تختلف كثيراً أو قليلاً عن أثوابه فيما سبق من شواهد ونماذجه مما هو ملحقٌ بالقسم الأول ، وذلك حين يبني الشاعر كثيراً من صورته التشبيهية متخففاً من " أداة التشبيه " ، واصلًا بين الطرفين ، في سبيل إحداث مستوى " ما " من الاصطدام المتفاعل والنامي بالصورة ، وقد كانت حصيلة هذا التخفف انطلاقةً واسعةً في استحضار القوالب والأساليب ، وثرأً جماً في الأنماط والأنواع ، يمكن للدارس تقصيه بمعاينة مجددة لمواطن التشبيه - فن العلاقة المقارنة - والمتدرّجة من الوضوح الكامل إلى الاندماج غير الكامل ، وكان من أبرز ما ورد عند شاعرنا من تصنيفات ، الأنواع التالية :

أ - تشبيه المعادلة (أو المساواة) :

وهو النمط المألوف والمتعارف عليه في أكثر تشبيهات الشعراء ، وفيه يعادل المشبه المشبه به في مقدار الصفة المشتركة بينهما ، كما يظل كلٌّ منهما محتفظاً باستقلاله وكيونه محافظاً على حدوده فيما يشبه الجوار الخذر ، ولذا تكون علاقة المقارنة بينهما في أوج وضوحها وصراحتها . ويُعدّ التشبيه بهذا الأسلوب أوسع الأساليب ميداناً وأوفرها حظاً في شعر الزمخشري ، ذلك أنه أسلوب مرن لكثير من الصيغ النحوية التي تنبّه لها نقادنا الأوائل ، وأقرأها - أو أكثرها - نقادنا المحدثون من بعد .

فقد تقع على التشبيه من هذا المنهج وحده في الصورة طرفان لجملة اسمية مقيدة فيها المبتدأ والخبر ، وأمثلة هذه الصيغة تفوق الحصر عند شاعرنا ، أذكر منها على

سبيل المثال قوله من قصيدة " نفثة " :

عاقرتني مع اليفاعة أحداً ، أراها لما تزل في ركابي
فإذا بالصبا بكفي هباءً وإذا العمرُ حَفنةً من ترابي^(١)
إن التركيبين التصويريين في البيت الثاني يعتمدان على إسناد الخبر إلى المبتدأ ،
فالشاعر يقضي بأن صباه هباءً ، وأن عمره حَفنةً من التراب ، وكلا الحكمين يردان في
صيغةٍ نحويةٍ يمثلها المبتدأ والخبر . ومن بدائع صورهِ الواردة على هذا النسق قوله
مصوراً المنايا في عيني العربي الفخور :

عربٌ نحنُ والمنايا حياضٌ كلنا صوب وردها نتهادي
المنايا رحيقنا ، كل فردٍ يشتهي لو يذوقها استشهاداً^(٢)
فكلتا الصورتين المقدمتين لوصف المنايا تمضي على تركيب الابتداء والإخبار في
تشكيل التشبيه .

• • •

وقد يكون طرفا التشبيه مما يأخذ حكم المبتدأ والخبر ، كأن يكونا معمولي كان
وأخواتها ، أو إن وأخواتها^(٣) ، وهذه صورٌ شفيفة يرسمها الزمخشري على هذا النوال
في رثاء زوجته :

هي كانت لي الجحيم^(٤) ولكن كان برداً يزيد قلبي رواءً
.....
هي كانت لي الأمانى عذاباً ولعيني قرةً وضياءً

(١) ديوان " ألحان مغرب " - ص ١٧ .

(٢) من قصيدة " عرين الأسد " - مج الخضراء - ص ٣٧١ .

(٣) انظر من أمثلتها : الصورة في قوله : " ولست أناجي ... " من قصيدة " غلبت على أمري " - مج

النيل - ص ٢٨١ ، وقوله : " وأنظر الآتي ... " وكذلك : " تراه وري وهو المكون ... " من

قصيدة " مقطع العمر " - مج النيل - ص ٢٠٦ .

(٤) لا تتفق هذه الصورة - معنى - مع بقية صور المقطوعة المعبرة عن جمال ورقة الزوجة .

هي كانت صفو الحياة لنفس لم تعد ترتجي الرضا واللقاء
هي كانت لي الخيال الموشى زاده طهرها العفيف صفاء

هي كانت لي النعيم المرجى فاضاع المنون مني الرجاء^(١)
وظاهر الصور يبدو متفقاً مع التركيب السابق ، غير أنها تثقل أيضاً للصفة الثانية بإعمال " كان " في تأليف عناصرها ، ولا مبالغة إذا قلنا إن الصورة مكتملة وإفية وإن استغنت عن الضمير " هي " ، لكنها لا تكتمل بالتخلي عن الفعل " كان " الذي أفادها زمنياً ، ولذا تجد الشاعر يقدم إحدى هذه الصور باعتماد صيغة ما في حكم المبتدأ والخبر ، يجعل المشبه اسماً لكان - وهو ضمير مستتر يعود على الجحيم قبله - والمشبّه به - وهو برداً - خبراً لها ، في قوله : " وكان برداً يزيد قلبي رواء " ، من قبيل سوق الصورة مع مثيلاتها في الصياغة ، والذي مال إليه الزمخشري في كثير من صورهِ ضمن ما برز عنده من طابع التوالي والتتابع في المتشابهات من الأدوات والصيغ .
والمنصوبات - مفاعيلاً وأحوالاً^(٢) وتمييزاً - مما يشكّل حدّي التشبيه أو أحدهما في بعض الصور التشبيهية للزمخشري . فمن التركيب مع " المفعول المطلق " تأتي هذه الصورة في وصف حسناء :

ومشت مشية النسيم تهادى بين زهرٍ منظم التنضيد^(٣)
وهاتان صورتان أخريان تعتمدان توظيف المفعول المطلق في إقامة التشبيه ، تجدهما في قصيدة " في دروب الحياة " :

لبس النقائص والنقائص برودة ومشى يدبّ بها دبيب الأرقم

(١) من قصيدة " إليها " - مج النيل - ص ٢٩١ .

(٢) انظر أحد أمثله في البيت " أريدك جدولاً ... " من قصيدة " على باب الهوى " - مج احصراء -

ص ٥٠٩ ، وكذلك البيت " ولتحيي الفرحة ... " من قصيدة " مع الصمت " - مج الحضراء -

ص ٤٨ .

(٣) من قصيدة " في محراب الخيال " - مج النيل - ص ٢٣١ .

تمشي به الأوهام مشية ظالع لقي العثار على طريق مظلم^(١)
والصورتان تمثل أولاهما للنمط المفرد من هذا التشبيه ، في حين يتخذ في الثانية
لون التمثيل والتركيب .

ومن الإفادة من صيغة المفاعيل ، قامت صورة تشبيهية تتخذ من " الدنيا " و
" ذئبة " مفعولين به للفعل " أرى " في البيت التالي :

وأرى الدنيا كما قيل لنا ذئبة تسطو إذا لم تك ذيباً^(٢)
ومثلها " الضمير (ها) " والمفعول الثاني " خيالاً " في قول الشاعر :

أراها خيالاً كلما لقني الدجى ينضد آمالي بأحلى البشائر^(٣)
أما التميز - وهو من المنصوبات أيضاً - فيجيء به الشاعر في " رياضاً " التي
جعلها تميزاً لنوع الخير المنشور على يد الفیصل في هذا المقطع من قصيدة " في ظلال
الإسلام " ، والمميز والتميز فيها ركان لتشبيه مفرد لطيف :

فإذا الفرقان في إيماننا وإذا " الفیصل " رأذ لضحانا
وبحول الله يحيا مشهراً يُرهب البغي ليرتد جباننا
ويقيم العدل فينا مونسلاً ينشر الخير رياضاً وجناننا^(٤)

• • •

و" إضافة المشبه به إلى المشبه " إحدى الصيغ النحوية المؤدية لتشبيه " المساواة " ،
وهي أيضاً ذات حظ عظيم في إبداع الزمخشري التصويري ، ولعل مما منحها هذا
الامتياز ازدياد عمق التفاعل بين الطرفين فيها واندماجهما معاً في قالب تصويري متحد
وموصول بعضه ببعض . وهذه فرقة من صور شاعرنا التي أضيف فيها المشبه به إلى
المشبه ، يقول في إحداها وهي من قصيدة بعنوان " كهف الأحلام " :

(١) مع الخضراء - ص ٨٦ .

(٢) من قصيدة " صدى " - مع النيل - ص ٢٣١ .

(٣) من قصيدة " إلى تمرطة " - مع النيل - ص ٢٤٨ .

(٤) ديوان " من الحيام " - ص ٢٠ .

كهف أحلامي يا أغلى مرامٍ أنت لي مرفأً أمينٍ وسلامٍ^(١)
فالأحلام - كما ترى - كهفٌ يلجأ إليه الشاعر ويلتمس فيه الأمن والسلام من
سطوة الواقع القاهر .
وربما كان الكهف محباً لأمرٍ أخرى " كالغيب " مثلاً ، كما يصور ذلك البيت
التالي :

فالسلم في كهف الغيوب وما أطلّ ولا أثار^(٢)
وفي " جبل الاحتمال " يقدم الشاعر هذا النموذج الغني بتشبيهات الإضافة
فيقول :

وكان فؤادي يريني الطريق فاطفات بالوهم نور الذبال
فطوّق فكري ضباب الظنون وأوثق رشدي بقيد الخبال^(٣)
إذ تلقاك في اللوحة السابقة ثلاثة تشبيهات أضيف فيها أحد حديها إلى الآخر ،
فذبال القلب نورٌ يُري صاحبه الطريق ، والظنون ضبابٌ طوّق فكره ، أما الخبال فقيدٌ
أوثق رشده وحاد به عن الصواب . والتشبيهات الثلاثة لا تستصحب تفصيلات على
النحو الذي ذكرت في تحليلها ، وإلا كانت تمثيلاً ، إنما مهّد لها الشاعر بحكاية حاله ،
ثم أعقب الحكاية بإحدى هذه الصور التشبيهية ، وهو أمر غالبٌ في هذا الأسلوب
التصويري ، حيث يغلب أن تكون التشبيهات سريعة مختصرة لا يتجاوز طرفاها كلمتين
متضابقتين ، وهذا سبب آخر في ثراء شعر الزمخشري بها ، إذ غدت الصورة التشبيهية
الموجزة بتركيزها وكثافتها مادةً تعبيرية قابلةً للانخراط في عبارات وجل تكتسب منها
الإيحاء والتأثير ، في الوقت الذي لا تشغل فيه هذه المادة من حيّز تلك العبارة أكثر مما
تشغله لفظة مضافة منطقتة ، أو لفظتين متجاورتين مثلها .

• • •

(١) مع الخضراء - ص ٦٧٦ .

(٢) من قصيدة " من الحيام " - من الحيام - ص ٥٩ .

(٣) مع الخضراء - ص ٨٨٧ .

ومن الصيغ القائمة بتشبيه المعادلة أو المساواة ، صيغة " التبعض " ، وهي أن يكون المشبه به بعضاً من المشبه باستخدام " مِنْ " التبعية^(١) .

والغاية من إيراد " مِنْ " في هذه التشبيهات ليس اقتطاع المشبه به من المشبه أو اجتزائه منه ، بل يهدف منها إلى بيان أن المشبه والمشبه به من جنس واحد في حين أنهما - عادةً - لا يكونان منه مجتمعين .

فعندما يصور الشاعر همومه قائلاً :

يا بحار الظنون ، يا زورق الأحلام ، في خاطري حملتُ عباباً

وعلى شطئه سفينٌ من اللوعة ، مجدافه يعاني اصطخاباً^(٢)

فإنه يستحضر " السفين " ملائمةً لذكر العباب والبحر ، ويستظهر مشاعره الكامنة بما فيها من اللوعة والألم ، ثم يعقد الصلة بين الأمرين بجعل السفين " مِنْ " اللوعة ، أي من جنسها ، فلا السفين هو السفين الذي نعرف ، ولا اللوعة عنصرٌ عائم لا سمة له ، بل هما معاً يكونان عنصراً ثالثاً ، هو : سفينٌ مبحرٌ متحرك ، لكنه من اللوعة والألم .

وهو توليدٌ فني يخلقه الزمخشري في أكثر من موضع ، فتراه يشهدك مولد عنصر جديد عبر العديد من القصائد ، فتشهد مولد " ذراعٍ من الأسى " في قوله :

كل شيء ذهبته آثاره خشية البرد ، وخوف البرحاء

فتوسدتُ ذراعاً من أسى وتلحفتُ باستتار العناء^(٣)

وتفتق الصورة عن " خضمٌ من ثورة الخطب العربي الجلل في فلسطين " :

... والعرب تمخر في خضم

من ثورة الخطب الملم

تغفو بليلاً مداهم

(١) انظر " الصورة الفنية في الشعر السعودي " - ص ٤١٠ .

(٢) من قصيدة " والتقينا " - مج الخضراء - ص ٩٠ .

(٣) من قصيدة " ربوة الملتقى " - مج الخضراء - ص ٥٧٦ .

في مريض الهول الأصم^(١)

وَكشَفَهَا عَنْ نَجْمٍ صَافَحَتِ الْقُلُوبُ فِي نَشْوَةِ بَزْوَعِهِ ، فَكَانَ ضِيَاؤُهُ " خَمْرًا مِنْ
نور " :

فَقُلْتُ لَعَلَّ هَذَا النَّجْمَ أَدْرَى بِمَا حَمَلَ الْفَوَادُ فَعِيلٌ صَبْرًا

.....

تَصَافَحَهُ الْقُلُوبُ مَصْفَقَاتٍ وَتَكَرَّرَ مِنْ دَفْوَقِ النُّورِ خَمْرًا^(٢)

وربما وجدت في إحداها عنصرين جديدين تمخض عنهما " تشبيه التبعض " ،
كعنصر " الخضم " المأخوذ من " براكين الجوى " ، وعنصر " القيود " المأخوذة من
" الأسى " ، واللذين ضمتهما الصورة التالية :

وَلِيَالَيْنَا الَّتِي هَمْنَا بِهَا فِي خَضَمٍ مِنْ بَرَائِكِينَ جَوَانَا

كَمْ قَطَعْنَا فِي دِيَاغِيهَا الْمَدَى نَتَلَوَّى فِي قَيُودٍ مِنْ أَسَانَا^(٣)

• • •

والتشبيه بأسلوب " النسب " طريقة أخرى تقوم عليها الصور وأخذ بها
الزمخشري في إبداعاته التصويرية . والمراد بتشبيه " النسب أو النسبة " : نسبة المشبه
إلى المشبه به بياء النسب ، من مثل قول الشاعر :

فِي مَغَانٍ طَوِيَتْ فِيهَا رُبَيْعًا شَاعِرِي الْأَيَّامِ نَضَرَ الْوُرُودَ^(٤)

فأيام الربيع " شاعرية " لها ما للشاعر من رهافة وحساسة تعلق النفوس وتخالطها،
وهذه الصورة اللطيفة العجلى تنذرُع بأسلوب ذكي في الحضور ، إذ عمد الشاعر إلى

(١) من قصيدة " من الخيام " - من الخيام - ص ٥٦ .

(٢) من قصيدة " إليك عني " - مع النيل - ص ٣٨٣ .

(٣) من قصيدة " فجر الأمل " - مع النيل - ص ٤٠١ . وانظر أمثله أيضاً : " ارتشفنا من الهزيمة
كأساً " قصيدة " من صعيد عرفات " - من الخيام - ص ٢٢ ، و " خيام نسيجها من هباء " - من
قصيدة " يا ضمير الإنسان " - ص ٧٠ .

(٤) من قصيدة " الصباح الجديد في تونس الخضراء " - مع الخضراء - ص ١٣ ، وانظر من أمثله في

قصيدة " صباح " - ص ٢٤١ ، و " المرارة " - ص ٣٠٤ .

تلك الأيام العذبة الحاملة فنسبها إلى ما رآه أهلاً لتجسيد مثاليتها - وهي هنا شخصية الشاعر - ووسيلته في هذه النسبة إلحاق " ياء النسب " بالمشبه به في سياق يظهر فيه العنصر المنسوب بهذه الياء - وهو المشبه - .

ومثل هذا الأسلوب في التشبيه يقدمه المشهد العاطفي الآتي :

في ظلال الزيتون بين الأزاهير وتحت الكروم بين الرفاق
نتساقى من الهوى رجع صوت عبقرى التفريد حلو المذاق^(١)

إن الصوت الذي طرب له الشاعر صوت " عبقرى " ، أي منسوب إلى عبقر ، ومن المسلم به لمن تكون هذه صفته أن يفيض بالسكر والأخذ ، وهو ما لم ينبج منه شاعرنا ، إذ بلغ منه ذلك الصوت مبلغاً جعله يستشعر جماله عبر ما يتجاوز سمعه ، في تراسلٍ بديع للحواس بقوله : " نتساقى " ، " حلو المذاق " .

وتتوارد معاني السحر والتعجب في النسب إلى " بابل " أيضاً ، وهو ما تلقاه في مثل قول الزمخشري :

وبأياماء طرفها بابلي يتحدّى متى رمى أن يبيدا^(٢) .
ولأن صوت الخجوبة عذب - كما تغنى بذلك الشاعر من قبل - فإن وقعه في القلوب يتخذ مسلكاً آخر لتملكها والاستحواذ عليها ، فهو أيضاً " هاتفي " له ما للبنداء الهامس والروحي من تأثير وقرة تعجب ، وهذا ما يختاره الزمخشري لذلك الصوت في هذه الصورة :

يا رقيق الشفاه في صوتك الشادي قصيد منغم الأوزان

هاتفي الإشعاع ينشر بالنور حديثاً ييثه باللسان^(٣)

(١) من قصيدة " سلاف " - مج الخضراء - ص ١٣٤ . ومن أمثله كذلك ما جاء في " من وراء البعيد " - ص ١٣٥ ، " دائرة الحسناء " - ص ٢٠٢ ، و " رذاذ " - ص ٢٥٩ .

(٢) من قصيدة " بين نارين " - مج الخضراء - ص ٥٠١ .

(٣) من قصيدة " الصوت الهامس " - مج الخضراء - ص ٢٩٣ ، وورد مثلها في قصيدة " حوار على الدرب " - ص ٤٣٩ .

ومجمل تشبيهات الزمخشري الماضية في هذا المسلك تتمحور حول الألفاظ السابقة:
 " شاعري ، عبقرى ، بابلي ، هاتفي " . ويخرج نادراً عنها في صوره ، من مثل خروجه
 حين نسب المشبه إلى المخمل ، وهو لونٌ ناعمٌ فاخر من النسيج ، فقال :

وببرد الرضا تمدّ رواقاً مخمليّ الشكول والألوان^(١)
 وحين أعمل " الجؤذر " ، فجعل عين الحبوبة " جؤذرية " بقوله :

قد رويت الإحساسَ مني بطرفٍ جؤذريّ في شكله والمسوح^(٢)

• • •

وعقد صلات القربى بين المشبه والمشبه به ، مما يمتّ بوشائج لأسلوب النسب ،
 فقد يلجأ الشاعر إلى طرفي التشبيه فيصل بينها بنوّة أو أخوة أو نحو من ذلك ، فيدركُ
 - بدهامة - أن اشتراكاً يربط بينهما ، وأوجهاً للاتفاق تجمعهما في هذه العلاقة .

فعلى صلة " الأخوة " يقوم التشبيه في البيت التالي من قصيدة " أخت القمر " :

سألت الصبايا تُرى من تكون ؟ فقالوا : المليحة أخت القمر^(٣)

ومن قصيدة " قال وقلت .. !؟ " يأتي تشبيه آخر تقوم علاقته على " الأخوة "

أيضاً :

هتفتُ به من أنت ، قال : أخو الضحى وهذا وشاحي فتنةً في الخمائل^(٤)

وتتوالى تشبيهات " القرابة " عند الزمخشري أحياناً ، وهو ملمحٌ فني يغذي

الصورة ويؤكد اللمسة الجمالية التي أضفاها الشاعر على المشبه :

يا ابنة النور محبّ دُنفٍ لسعير الحب أضحى لا يطيق

(١) من قصيدة " في الغربة " - مع الخضراء - ص ٤٤٧ . ومثله قوله : مخمليّ البساط .. " من

قصيدة " تغريدة الحسون " - ص ٤٤ .

(٢) من قصيدة " اسكني يا جراح " - مع النيل - ص ٣٥٧ .

(٣) مع الخضراء - ص ٥٢ .

(٤) ديوان " ألحان مغرب " - ص ٦٤ ، ومنه أيضاً ما جاء في قصيدة " كدء " - مع النيل

ص ١٦١ ، و " مناجاة زهرة " - مع الخضراء - ص ٦٧٢ .

يا ابنة النور فؤاد خافق ذاب في آهاته وهو مشوق
يا ابنة النور بقايا ذائب فاض أنات بها الدنيا تضيق
يا ابنة النور أنيري ظلمة في الحنايا وارحمي القلب الخفوق^(١)
وربما صرح الشاعر بالجامع بين الطرفين ، فتظهر الصورة - حينها - قد فقدت
كثيراً من قيمتها الفنية ، كهذه الصورة :
من بنات النيل إما انتسبت وهي أخت البدر بالنور الدفوق^(٢)
فالحسنة شبيهة بالبدر ، والشبه بينهما واقع في عنصر الإضاءة والإنارة دون سائر
الصفات .

والأمر بالمثل في الصورة التالية :

تطلبين العطف للطفل أنسا أرمِل في جنبه الدامي شقيق^(٣)
فمع أن الصورة طريقة بما فيها من استجداء غير مألوف ، ومحاولة لخطف الود من
ذلك الطفل " المسكين " ، إلا أن ذكر " الجنب الدامي " وجهاً للآصرة بين
" الشقيقين " قد حدّ من جمال الصورة .

• • •

وعن صيغة " الاستثناء " في النحو ينتج أسلوب آخر ينطلق منه الشاعر في بناء
صوره التشبيهية ، فتراه يأتي بجذّي التشبيه على جنبي أداة الاستثناء في تركيب يلتزم
أحد أحكام الاستثناء ، وهو ما يعرف بالاستثناء " المفرغ " ^(٤) .

(١) من قصيدة " راعية الطفل " - مج النيل - ص ٢٥٠ .

(٢) السابق - ص ٢٤٩ . ومثله التشبيه في " توأم للشمس ... " من قصيدة " الشعب القريسة " -
مج الخضراء - ص ٣٦٨ .

(٣) السابق - ص ٢٥٠ .

(٤) هو ما حذف من جملة المستثنى منه ، والكلام غير موجب . (انظر النحو الوافي : مع ربطه

بالأساليب الرفيعة ، والحياة اللغوية المتجددة - عباس حسن - دار المعارف بمصر - ط ٤) دون
تاريخ - - المجلد الثاني - ص ٣١٧ .

يقول الشاعر مقدماً إحدى الصور على هذا النظام في قصيدة "شراع الذكريات":

الرقيق الذي وجدتُ بنجواه أنيساً يحدّ من شطحاتي

من هوى لم يكن سوى ومض برق لسراب أثار من نزواتي^(١)

"لم" يكن ذلك الهوى الذي عاش الشاعر لحظاته الجميلة "سوى" ومض برق خاطف سرعان ما زال . إنها صورة مؤثرة أحكم الزمخشري صنعها مستعيناً بصيغة استثنائية "مفرغة" وضعت المشبه "الهوى" والمشبه به "ومض البرق" على جانبي الأداة "سوى" ، ولم تنس أن تثبت الحال المصور بنفي ما عداه في قول : "لم يكن" . والأسلوب طريف يمارس دور الابتكار في التنظيم اللفظي لتراكيب الصور ، إلى جانب المفاجأة والإمتاع بإعمال نفي حال (ما) وإثبات أخرى مكانه ربما لم يكن المتلقي ليتوقعها لو ترك الأمر له .

ويعود جزءاً من ابتكارية التنظيم فيه إلى اتساع ميدان اختيار لبنات الصياغة نفسها ، فالشاعر في مجبوحته من الاختيار في تناول أدوات الاستثناء وإدخالها في بناء الصورة ، بين الأداة سوى - كما رأيت سابقاً - ، والأداة "إلا" ، كما في قوله :

لا أريد العطاء إلا رذاذاً شاعري الإيقاع يندى بهمس^(٢)

وكذلك الأداة "غير" في مثل قوله :

وشبابي الذي بكيته عليه لم يكن غير ديمة من سحابي^(٣)

كما أن للشاعر حرية في بث التشكيك وإثارة القلق حول الخبر المبتوث عن المشبه باستعمال النفي - وهو ما ورد في جميع الأمثلة السابقة - أو استعمال ما في حكم النفي

(١) مع الخضراء - ص ١٧٩ .

(٢) من قصيدة "رذاذ" - مع الخضراء - ص ٢٥٩ . وانظر له أيضاً البيت "لا تضيع الأسرار إلا حكايات ... من قصيدة "ليالي المرسى" - مع الخضراء - ص ٢٢٣ . والبيت "فارقصي يا طيوف .. من قصيدة "اسكتي يا جراح" - مع الخضراء - ص ٨٠٠ .

(٣) من قصيدة "هزيم النسيان" - مع الخضراء - ص ٨٦٨ . وانظر أيضاً البيت فما البونج غير ... من قصيدة "في مطار تونس" - ص ٢١ .

كالاستفهام مثلاً ، وهذا ما تجده في الصورة الآتية المستفهمة بـ " مَنْ أنا ؟ " ، والتي جمعت إلى هذا الملمح ملمح التوالي بين تشبيهات اعتمدت أسلوب الاستثناء في تقديمها :

وأنا من أنا سوى زفرةٍ تلهث مُدَّت فيها اللواعج مدّاً

وأنا من أنا سوى مقلّةٍ حيرى وقد زادها ارتقابك سُهداً

وأنا من أنا سوى خفق قلبٍ عاث فيه الغرامُ دهرًا فاردي^(١)

هذا ، ويحملني وجود ملمح التابع هنا أيضاً على التنبيه في إشارةٍ أخيرة إلى أن اتساع مساحة هذا اللون من التشبيه - وأعني به المعادل بين الطرفين - يُعزى - إضافةً إلى التنوع في طرق أدائه وتمثيله كما اتضح لك - إلى احتضانه القسط الأكبر من شغف الشاعر بموالة الصور التشبيهية مفردةً ومركبةً . وهاتان ثنتان من " سلسلات " تلك الصور أسوقهما زيادةً في الاستدلال ، وقد رسم الشاعر إحداها ببراعة الواله المفتون جاعلاً حلقة الوصل هي المشبه " أنت " ، فقال :

وأنا—يـري وأنا—فـري

أرفعـي السـتر وأنظـري

.....

.....

صنـع ربّ مصـوّر

أنتِ تمثـالُ فتنـةٍ

لفـؤادٍ مـقطـر

أنتِ نـعمـى وشـقوةٍ

أنتِ ألحـان مـزـهـري

أنتِ قيثـار صـبـوتـي

رجـعتـها خـواطـري

أنتِ أنـشـودة الـهوى

فـي رـيـبـع منـضـر

أنتِ وردٌ مـفتـحٌ

أسـرتـ من نـواظـري^(٢)

أنتِ فـنانة الـروى

أما الأخرى ، فرسمها بصوت " الجندي في ميدان القتال " ، وضميره المعبر عنه

" أنا " :

فأنا المقـدامُ فيـاض الإهـاب

إن دعا الداعي ونادى واجـبي

(١) من قصيدة " عروس الربيع " - مج النيل - ص ٣٢٣ .

(٢) من قصيدة " همسات " - مج النيل - ص ١٠٨ .

وأنا " السيف " بحدّيه الردى	مُهج الأعداء غمدي وقرابي ^(٥)
وأنا " الصرخة " تدوي والصدى	وابلّ يهطل تهطل السحاب
وأنا " الموجة " تطفو واللقى	بحري الطامي بعزمي وغلابي
وأنا " الليل " وحولي شهب	لا تنير الأفق إلا لصوابي
وأنا " الطير " وفي مقلبه	مجهر يهتك أستار الحجاب
وأنا " البرق " وما أرسله	صاعقاً ينثر ألوان العذاب
وأنا " الحرب " لظاها اشتعلت	في سبيل الحق روعي وشبابي ^(١)

• • •

ب - التشبيه بأسلوب التفضيل أو التقليل^(٥) :

هو أحد الأساليب المناذة لأسلوب المساواة في التشبيه ، وتكون العلاقة بين طرفي التشبيه من هذا الأسلوب على قدر كبير من الوضوح ، كما هو الحال في الأسلوب السابق ، لكنه يخرج عنه في مقدار الصفة المشتركة بين الطرفين ، إذ تزيد هاهنا في أحدهما عن الآخر ، وبالنظر في الشواهد المثلة له من شعر الزمخشري نجد أنها فائقة في المشبه على المشبه به ، وهو ما يذكرنا بالتشبيه المقلوب - المتعارف عليه بلاغياً - .

(٥) القرب : الغمد ، والكلمة هنا زيادة لا تفيد المعنى بل تحافظ على الوزن والقافية .

(١) من قصيدة " مسابقات ١ " - مج النيل - ص ٥٤ . ومن أمثلة التوالي ما جاء في قصيدة " همسات ١ " - ص ١٠٧ ، وقصيدة " فراق " - ص ١٣٩ . ويغلب في المشبه من هذه السلسلات أن يكون ضميراً ، وقد يأتي اسماً صريحاً لكن على مساحة أضيق من التسلسل ، انظر مثلاً قصيدة " تحية الملكين " : " دم العروبة " - ص ٢١ .

(٥) قد يتساءل البعض عن المنطلق الذي أصبح فيه التفضيل تشبيهاً ، والجواب عندي أن الأصل في التفضيل علاقة مقارنة بين شيئين زاد أحدهما عن الآخر في صفة مشتركة ، والتشبيه أيضاً علاقة مقارنة بين طرفين اشتركا في صفة إما بالتساوي أو بالزيادة أو بالنقص . ويبقى التعويل في إدخال هذه العلاقة ميدان التشبيه أو عدمه على درجة التخيل فيها ، التي هي ضرورة في التشبيه ، وعلى نوع الصفات التي وقعت فيها المقارنة .

والزمخشري يتفنن في تعاطي هذا الأسلوب من خلال صوره الشعرية ، إذ نراه يتشعب في إعماله إلى مسلكين في " الصياغة " ، فيصور التجربة مستحضراً " أفعل " التفضيل بين طرفي التشبيه ، أو يقدم المفاضلة بينهما بالفاظ دالة على التفضيل أو التقليل في عُرف اللغة لا في قياس النحاة .

فمن تشبيهاته اللطيفة التي مضت على النهج الأول ، هذه الصورة التي تعلن أن محبوبه الشاعر قد كسبت قصب السبق في رقة الصوت وعذوبته :

ببيان أرق من نسمة الريح وأزكى من عطره بالأداء^(١)

وهنا صورة أخرى تحفل بأفعل التفضيل ، يقول فيها الشاعر :

أنت أحلى من السعادة معنىً ونصيب من قربها أشواق

.....

أنت أشهى من الأمانى وأغلى من ضياء العيون والأحداق^(٢)

إن السعادة " حلوة " مرغوبة ، والأمانى " شهية " مطلوبة ، وضياء العيون " ثمين " لا يفرط فيه ، والموصوفة التي وقف الشاعر على صفاتها " حلوة " مثلما أن السعادة حلوة ، " شهية " كما هي الأمانى ، وهي " غالية " كغلاء ضياء العيون . بيد أن ثمة خطوة فارقة يعتني الشاعر بإثباتها في هذا الوصف ، فالصفات مشتركة بين الطرفين - لا خلاف في ذلك - لكنها في الموصوفة أقوى وأظهر ، لذا فهي " أحلى " من السعادة ، و " أشهى " من الأمانى ، و " أغلى " من ضياء العيون .

أما المسلك الثاني والذي تقع فيه المفاضلة بغير " أفعل " التفضيل ، فيختار الزمخشري لتمثيله الفعل " يتحدى " ليدلّ به على تفوق المشبه " بالزيادة " على المشبه به ، مستفيداً مما يتضمنه معناه من العلو والارتفاع اللذين يكسبهما المشبه باستناده إليه ، على نحو ما كان في قول شاعرنا من قصيدة " همسة " :

(١) من قصيدة " صوتها " - مع الخطراء - ص ٧٤٨ .

(٢) من قصيدة " همسة " - مع النيل - ص ٣٣١ .

وإذا الفتنة في مبسمها تتحدّى كل روضٍ مزهر^(١)
فالفتنة والسحر والجمال عناصر موجودة في الرياض الزهرة المربعة ، وهي تملك
القلوب وتستميل الأنفس إليها بما حُببت من تلك السمات ، والشاعر يضع هذه
الرياض الفاتنة على طرف تقابل مع " مبسم " المحبوبة فيخرج بنتيجة عجيبة تحكم أن
لذلك المبسم من الفتنة والجمال ما يفوق فتنة الرياض ويؤهل صاحبه للتحدي
والمنافسة .

كما يستفيد الشاعر من دلالة الفعل " ينافس " على الاستعلاء ، فيوكل إليه الدور
الذي منحه للفعل " يتحدّى " من قبل ، في صور أخرى كان منها قوله :
ويضحك النور في عينيك مؤتلقاً ينافس الشمس والزهراء في الظلم^(٢)

• • •

وربما وضع تفوق المشبه وفضله على المشبه به ، لكن بإسناد هذا الأخير للفظ دالّ
على التقليل والنقصان . والجمال هنا أكثر رحابة ، إذ تلقانا ألفاظاً عدّة قد أوكلت إليها
هذه المهمة التعبيرية المصوّرة ، منها - على سبيل المثال - الفعل " يُغضي " والذي ورد
في قول الشاعر :

أحبيت فيك الهوى أحلى مفاتنه هذا المحيا الذي يغضي له القمر^(٣)
ومنها الفعل " تغار " بما في الغيرة من إحساسٍ بالنقص أمام طرفٍ آخر مفضّل ،
والذي الجؤذر : ولد البقرة الوحشية . انظر المعجم الوسيط ، مادة " جؤذر " .
جاء في قصيدة " خال آن " :

وقام يحرسه خالٌ على شفة تغار من حسنها أزهارُ بستان^(٤)

(١) مع الخضراء - ص ٦٠ .

(٢) من قصيدة " وسيلة الحب " - مع الخضراء - ص ٢٢٠ .

(٣) من قصيدة " اعتذار " - مع الخضراء - ص ٢٣٥ . وانظر أيضاً قصيدة " شهرزاد " - مع

النيل - ص ٣٨٨ .

(٤) مع النيل - ص ٦٨٦ .

ومنها كذلك الظرف " دون " بما فيه من معاني القلة والقصور عن الطرف الآخر . وقد جاء هذا الظرف في الصورة التالية :

أنتِ أعليت بالمهابة بيتاً دون إشراق نوره الفرقدان^(١)

• • •

ويتوسط الشاعر في بعض صوره بين الحدين السابقين ، فيثبت زيادة المشبه في صفة ما ، بنفي خلافها المنسوب إلى المشبه به ، كما هو وارد في قوله :

عجبتُ له كالشمس أما ضياؤه فليس له في صفحة الأرض مغرباً^(٢)

حيث يظهر الممدوح شمساً ، لكنها شمسٌ تفوق النجم المعروف ، إذ هي وضاءة ، وضياؤها ذو امتياز وزيادة لأنه لا يغرب ولا يغيب ، وقد ثبت هذا بنفي صفة الغروب المعهودة في الشمس عنه .

ويحدث أحياناً ، أن يجمع الزمخشري بين مسلكي التفضيل في بناء صورة في نطاق واحد ، فيأتي بأفعل التفضيل رابطاً بين طرفي علاقة التشبيه ، ويُصحبه بلفظه تقليل أو تفضيل - على غير القياس - رابطاً لطرفي صورة تشبيهية مرافقة ، الأمر الذي نلاحظه في هذا التشبيه الغريب عن نباح " ييجو^(٥) " :

نباحاً أرى الأوتار تخرس دونه ومن رنة الألحان أشهى وأعذباً^(٣)

" تخرس " الأوتار " دون " هذا النغم العجيب الذي غلّق بقلب شاعرنا ، وهو في سمعه وفؤاده " أشهى " و " أعذب " من صوت الألحان الموسيقية . ألا يظهر مبلغ استعذاب شاعرنا لصوت " ييجو " ؟ ! ، إنه يرتقي به على كل الأنغام الجميلة فيجعلها " تخرس " بل و " دونه " ، ثم يعلو به " بأشهى " و " أعذب " التفضيلتين .

(١) من قصيدة " في رحاب الإيمان " - مج الخضراء - ص ٨١٤ .

(٢) من قصيدة " النصر للحق " - مج النيل - ص ٥٢ .

(٥) كلبٌ كان يساهر الشاعر بمديقة المنزل الذي كان يقطنه بمنشية البكري بمصر .

(٣) مج النيل - ص ٢٥٨ .

وتستقطب بعض الصور مستويي التفضيل والتقليل - بأفعل وبغيرها - فتبني مفاضلات تشبيهية عليهما في سياق تصويري متكامل ، وهو ما قدّمه الشاعر في قصيدة " سعدى " :

فإذا البدر قد توارى حياءً من جبين بنورها يتحدى
وإذا الفصن قد تكسّر إجلالاً لمن فاقه دلالاً وقدأ
وإذا الجدول الذي ترقرق عذباً لم يعد للرواء يصلح وردا
وإذا الطير راح يرهف سمعاً لنشيد سرى أدق وأندى^(١)
فهذان الفعلان " يتحدى " و" فاق " ، واسما التفضيل " أرق وأندى " ، كلها تفوح بزيادة الصفة في المشبه ، وهذان الفعلان " توارى " و" تكسّر " ، والجملتان " لم يعد يصلح " هي أيضاً دالات على التفضيل لكن بنقص الصفة في المشبه به .

• • •

ح - التشبيه الضمني :

عرف النقد العربي لونا من التشبيه أطلق عليه اسم " التشبيه الضمني " ، وهو - كما يشير الدكتور شفيع السيد - صورة يأتي عليها التشبيه ، لكنها " ليست صورة واضحة مألوفة تأتي إدراك التشبيه منها للوهلة الأولى ، كما هو الشأن في التشبيهات السابقة ، بل يتخفى التشبيه في ثايبا العبارة ، فيفهم منها ضمناً دون النص عليه صراحة " ^(٢) .

واخضاع ما ورد من تشبيهات عند الزمخشري تقبل الانخراط تحت هذا اللون للفحص النقدي ، يكشف عن أنها جميعاً إلماحات إلى علاقة تقارب وتشابه بين طرفين يُهدف من ورائها لتقديم الوصف الحسي بطريقة رامية ، أو لإثبات قضية " ما " بسياسة لفظية ذكية ، وسأناول الأول منهما تحت اسم " الإيماء بالتشبيه الوصفي " ، والثاني منعوتاً بتشبيه " الاحتجاج العقلي والاستدلال المنطقي " .

(١) مع الخضر - ص ٢٣٧ .

(٢) التعبير البياني - ص ٤١ .

أولاً : الإيماء بالتشبيه الوصفي .

لا يعني كون التشبيه قائماً على الإيماء بالعلاقة بين الطرفين أنه لا يكون على قدر من الوضوح يسمح باكتشافه وتمييز طرفيه ، إنما القصد أن الوقوف على التشابه بين أطراف الصورة منه يتطلب من الجهد أكثر مما كان مطلوباً في صور التشبيه القائم على الوسائل والأساليب السابقة .

فحين يقول الشاعر :

يا حاملاً في لهب الوجنة تفاحاً وناراً

وواضعاً في العين منها نرجسة^(١)

فإن التشبيه يرد مطوياً تحت هذه العبارات ، إذ تحمل الوجنة صفةً مخصوصةً وهي الحمرة ، وللعين صفةً أخرى مخصوصة ، والشاعر لا يأتي بهاتين الصفتين صريحتين إنما يقدّمها عبر وسيط ، فيرسم الوجنة وعليها " تفاح ونار " ، وبينهما سمة مشتركة ألا وهي الحمرة ، ثم يترك لكل عنصرٍ منهما مجال الإيحاء بمكونه وعلاقته الخاصة ، فالتفاح جمال ونقاء ، والنار حرقّة وتلويح ، أما العين فيرسم جمالها وسوادها وانتظام هدهبها بوضع نرجسة فيها ، فتحل الثانية محل الأولى في الخيال وتثبت الصفة المرادة من ذلك .

وهذا الأسلوب في صنع التشبيه ليس مما درج سابقاً في الأداء والتركيب ، كما أنه ليس مما صرح فيه بالمقارنة بين الأمرين ، وهو أيضاً لا يخفى إلى الحد الذي يُعدّ فيه " استعارة " فكلا الطرفين ظاهرٌ مذكور ، إنما الأمر منه تلطف الشاعر في استحضار الصفة من المشبه به إلى المشبه والإيماء إلى المقارنة بينهما إيماءً .

وهذه صور " الورد القاطن في الحدود " تعيد آليته ، إذ يشير الشاعر من خلالها إلى شبه حسن خدي المحبوبة بحسن الورد ونداوتها ورقتها ، فينشئ قائلاً :

(١) من قصيدة " مال واحتجب " - حبيبي على القمر - ص ١٣٤ . وانظر من تشبيه العين بالنرجسة

على هذا النحو قصيدة " هيفاء " - مع الخضراء - ص ٥٤ ، وقصيدة " ملاطفة عبر " -

فالورودُ التي تضاحكُ في الخدينِ يسري عبيرها في وجودي^(١)
ويقول في أخرى :

أسفر الصبحُ من ثنايا الظلامِ في المحيا المفردِ البسامِ
.....

وعلى الخدِ يصدحُ الوردُ بالنور ويسري الإشعاعُ بالأنغامِ^(٢)
فتضاحك الورد في الخدين دليلٌ على أنهما يحملان نفحاً من جماله ، وفي الغالب :
احمراره ، لقريئة الضحك ، وربما يكون المحمول بياض ذلك الورد ونقائه كما هو الحال
في خد الحساء الذي صدح عليه الورد بالنور ، وكلتا الصورتين المرسومتين للحدود
فيهما حس التشبيه ومخايله ، وفي الإمكان تلمس أطرافه والوقوف عليها ، لكنك
ستجدها على غير ما عهدت من صور التشبيه المعلنة عن المقارنة . إذ تبدو العلاقة بين
الطرفين أكثر تداخلاً والتحاماً .

وينطلق البيت الأول من ثاني النموذجين الماضيين بسلسلة من التشابهات من صور
هذا الأسلوب على مدى إنتاج الشاعر بأكمله ، فتشبيهه اخيا بالصبح يأتي مطوياً في
قوله :

أسفر الصبح في المحيا

بجعل الصبح ينبثق عن ذلك المحيا . وهي صورة تتكرر عند الشاعر في مواضع
كثيرة ، أذكر منها ما جاء في قصيدة " نائمة " :

وأتيْتُ والأحلامُ تملأُ جفنها فلثمتُ نورَ الصبحِ في وجناتها^(٣)
وهذه الصورة من " ملاطفة عبير " :
فاسدلت الظلامَ على محيا توشى الصبحُ فيه بالزهور^(٤)

(١) من قصيدة " عند البحر " - ألحان مغرب - ص ٦٠ .

(٢) من قصيدة " صباح " - مع الحضراء - ص ٢٤١ .

(٣) مع الحضراء - ص ١١٧ .

(٤) مع الحضراء - ص ١١٥ .

وعلى نهجها هذه الصورة البديعة التي تحكي عن صوت " شهرزاده " الشجي
الندي ، فتقول :

داوود علمها مزماره فإذا في رجع نبرتها الأنغام والدرر^(١)
وكأنني بالشاعر فيها يوميء ويشير إلى أن هذا الصوت يشبه مزمار داوود ، لكنه
لا يفصح عن ذلك ، بل يبيّن صورته على نحو من الإلماح والإشارة^(٢) .

• • •

ويلاحظ أن هذا اللون التشبيهي يرد في وصف المظاهر الحسية الشكلية ، فهو
تشبيه ظاهري زخرفي تنصبّ عنايته على تقديم الصفات الحسية في ثياب أبهى وأجمل ،
ومن هنا كانت تسميته بالتشبيه الوصفي للمظاهر الخارجية . وهذه لوحة أخيرة
- وليست آخرة - تجتلي منها هذا التركيز حول الصفات الحسية من خلال جملة
إيماءات بالتشبيهات في وصف القدّ ، والعين ، والثغر ، والخذّ ، وهي تأتي على النحو
التالي :

خطرت يعبث الفتون بعطفها ، ويمشي بها على استحياء
غادة في حديثها روعة السحر ، وفي عينها نمير الضياء
وعلى الثغر نجمة تنشر النور حديثاً يشعّ بالأصدا
وعلى الخدّ وردة تنثر العطر ابتساماً يفيض بالأنداء^(٣) .

ثانياً : تشبيه الاحتجاج العقلي والاستدلال المنطقي .

لا يشغل هذا الشق من التشبيه " الضمني " من المساحة في شعر الزمخشري ما
يشغله الشق الأول ، فالشاعر الحالم قلماً يلجأ إلى الحجج العقلية الجافة والاستدلالات

(١) من قصيدة " شهرزاد " - مج النيل - ص ٣٨٩ .

(٢) انظر أمثلة أخرى لهذا الأسلوب في قوله " فانت بروحك شفافة ... " من مقطوعة " عبر " - ألحان

مغرب - ص ١٧٧ ، وقوله في البيت " يا لها فاتنة ... " من قصيدة " ذكرى لقاء " - مج الخضراء

- ص ٣١٢ ، وكذلك في " الشمس تغفو ... " من قصيدة " حلوة الإيماء " - ص ٥٠٤ .

(٣) من قصيدة " ثوبها " - مج الخضراء - ص ٥٦ .

المنطقية التي تنحّي كثيراً من إخصابات الخيال جانباً . لذا لم يكن ما تبدّى من شعره منسجماً مع هذا التصنيف إلا بضع شواهد كان الزمخشري يتناول فيها جزءاً من تجربته واصلاً به إلى حدّ القضية التي تتطلب من صاحبها البرهنة والاستدلال .

ومن ذلك ، هذا الاحتجاج الذي يسوقه الشاعر لإثبات قضية في قوله :

سوف أسعى ففني غدٍ سوف ألقى كل ما أرتجيه دون عناء
ولنن طال في المسالك سعياً مطلع الفجر هازمُ الظلماء^(١)

فلا أحد يسلم للشاعر بهذا التفاؤل العظيم الذي يفصح عنه البيت الأول ، والشاعر يتكهّن بهذا الرفض مسبقاً ، لذا يعلن عن أمنيته مشفوعة بدليلها في التحقق ، فأماله ستكون حقيقة يعيشها وينعم بها بسعيه الدؤوب الذي سيبدد العوائق ويزيل الصعوبات مهما طال به الأمد ، كما يبدد الفجر الظلام ويهزم فلوله ، وإن طال الليل جثومه على الكون .

والصورة السابقة تمنح الشاعر مجالاً لازدواج الاستدلال بها ، فكما أنها جاءت مؤكدة لموقف التفاؤل في النص السابق ، فقد جاءت في موضع آخر حجة تؤيد موقف التشاؤم والأسى ، حين عكس الزمخشري مفرداتها بتبديد النور على يد الظلام ، سيراً مع حيثيات تجربة " الموت " التي تتطلب هذا الانقلاب ، إذ يقول الشاعر وهو يعمل صورته هذه في عزاءٍ توجه به للشاعر السعودي " حسين سرحان " في وفاة ابنته :

ونقطع العمر في أكناف فانية أرجاؤها اختلجت في قبضة العدم
ولا تدوم على الأيام بهجتها فالنور يسبق فيها موكبُ الظلم^(٢)

إنه يطرح فكرة زوال بهجة الأيام بعد إقدامها ، وانحسارها بعد تظليلها ، ثم يقدم بين يديها حجة على صحة ما يقول فيختار صورة الظلام والنور وتعاقبهما ، لكنه يأتي بها على نحو مخالف لما كانت عليه في المثال السابق ، حيث الظلام عقباً للنور لا العكس . ولاشك أن الدوران الحلقي المفرغ هاتين الظاهرتين الفلكيتين هو ما أفسح المجال للشاعر في تغيير الترتيب بينهما في صورته آنى شاء .

(١) من قصيدة " إلى أولئك " - مج النيل - ص ٣٧٦ .

(٢) من قصيدة " إلى أخي حسين سرحان " - مج النيل - ص ٥٩٣ .

ومن طريف تشبيهات الزمخشري " الضمنية " المبرهنة ، هذا التشبيه من قصيدة " عتاب " :

وما بحت بالعقبى وأعنى بها القلى على أي حال حسبك الله شاهدُ
فإن كان لي ذنبٌ ستمحى خطيئتي فبعض مثوبات " الصيام " التوادد^(١)
إذ يبدو الموقف المحكي هفوة من الشاعر بالغ المخاطب في التعامل معها فكان منه
الهجر والصدود والقلى . والشاعر الذي يلتمس الصفح من ذلك " الهاجر " يسط
الأعذار فينفي عن نفسه ما يستحق عليه الخصومة والترك ، ثم يتحسب لإمعان
المخاطب في موقفه فيُردف عذره الأول بثانٍ يتراجع فيه قليلاً عن إنكاره للذنب قائلاً :
فبعض مثوبات الصيام التواددُ

فيجعل الهجر - وفيه انقطاعٌ عن الأحبة - كالصيام - الذي هو انقطاعٌ عن
ملذات الحياة المباحة ، وكما أن في الصيام توادداً وتراحماً ، فكذلك ينبغي أن يعقب
الهجر تواددٌ وتسامح^(٢) .

• • •

(١) مع النيل - ص ٢٢٦ .

(٢) نجد مزيد من تشبيهات الاحتجاج العقلي في " دعه يهذي لأنه نفث حمى ... " من قصيدة قماقم
السوء - ص ٢٢٩ ، وأيضاً في قصيدة " في العيد " ، البيت " وإن توارى الذي أرجوه ... " - مع
الحضراء - ص ٩١٨ .

الاستعارة :

أخذت الاستعارة مكانها في الأوساط النقدية بعد حقبة طويلة ترَبَّع فيها التشبيه على عرش الصورة البيانية ، وكان لشيوعنا من بعد الاعتراف بها ، نصوص وآراء تنبّه لخطورتها في التعبير وبعدها خطورتها في التأثير ، وعبارة الشيخ الجليل " عبد القاهر الجرجاني " المشهورة في فضل هذا الفن البياني ، هي أحد النصوص الواردة إلى الذهن عفواً والمعتدّ بها في الاستدلال على قيمته ومكانته ، إذ يقول الشيخ مستعلياً به على ما عده - بما في ذلك التشبيه - : « فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جليلة ، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها ، ولا رونق لها ما لم ترنها ، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها ، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسّمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت لطفّت الأوصاف الجسمية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون »^(١).

وقد وضع الناقد القديم مفهومه للاستعارة فعرفها على أنها : تشبيهٌ حذف أحد طرفيه . ونعت ما حُذف فيه " المشبه " استعارةً تصريحية ، في حين منح ما حُذف " المشبه به " منه اسمَ الاستعارة المكنية ، أو الاستعارة بالكناية . فلما تناولتها الرؤية النقدية الحديثة ، كان لهذه الرؤية أسسٌ جديدة وتقسيمات أعمق عمّدت فيها إلى التفكير والتحليل بناءً على استبطان للعلاقات بين العناصر ، وكشفٍ عن مقادير التخيل فيها . وعن مستويات انتقال الدلالات بينها ، فتج عن ذلك كلّ تحفّظات حول التقسيم المتقدّم ، لا يمكن الادعاء بأنها جديدةٌ كليةً على الفكر النقدي العربي ، فذلك مدحوضٌ بما جاء عند الإمام الجرجاني من إشارات دلّت على أنه فطن إلى اختلاف الروابط بين الطرفين في نوعي الاستعارة المذكورين^(٢) ، إنّما بدت تلك التحفّظات أكثر دقةً ووضوحاً ، مشفوعةً بالمصطلحات والمسميات ، وكان

(١) أسرار البلاغة في علم البيان - تعليق : محمد رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت - لبنان - ط ٢

(لا تاريخ) - ص ٣٣ .

(٢) انظر السابق - ص ٣٥ .

ملخص ما خرجت به أن الاستعارة « انتقالٌ في الدلالة لأغراضٍ محددة »^(١)، قد يكون مقدار هذا الانتقال درجةً واحدةً يأخذ فيه تفسير الصورة الاستعارية بعداً واحداً مفاده أن الصورة تشبيه كذا بكذا مع حذف المشبه - فيما يُعرف بالاستعارة التصريحية ، وقد يتجاوز مقداره الدرجة ، فتحتاح الصورة إلى إعمال أكثر من بعدٍ لتفسيرها والكشف عنها ، وهنا يدخل الدارس أو الناقد في مقتضيات التحليل والتفكيك الذي وجده النقد الحديث الحلّ الأمثل لأزمة تداخل خصائص الأطراف وصفاتها في ذلك النوع المسمّى بالاستعارة المكنية ، ويتحول تعامل الناقد عنها إلى تلك التقنيات النقدية الحديثة والمصطلح عليها بالتشخيص والتجسيد والتجسيم ، ومن ثمّ كان أيُّ حديثٍ عن " الاستعارة " ، ذلك المصطلح البلاغي المعروف ، لا يمثّل بحسّ القديم إلا في " الاستعارة التصريحية " التي حُذِفَ مشبهها وذكُرَ المشبه به فيها ، بينما تكاد تنسلخ من نوعها الثاني " المكني " والذي يظهر امتداد الشاعر فيه عبر مظاهر الحياة أوضح وأقوى . ومن هذا المنطلق ، سيكون انصباب دراستي لفن الاستعارة عند الزمخشري على " الاستعارة التصريحية " بمعالمها التقليدية المعروفة ، وألوي على المعالم المتجددة منها في موضعه إن شاء الله تعالى .

الاستعارة في تصوير الزمخشري :

لا تكمن خطورة الاستعارة - على العموم - في ضربها للتنوع والتلون في الوسائل كما هو الحال في التشبيه ، إنما يعود ذلك فيها إلى أمرين رئيسين ، أولهما : طبيعة الاستعارة القائمة على دمج الأطراف والتفعيل بينها على نحو لا يكون في التشبيه ، وهذا ما يجعلها أقدر على إنجاح التعبير والسمو به وزيادة تأثيره . أما ثانيهما : فهو إيجازها وسرعتها ، إذ تقع في اللفظة واللفظتين ولا تتجاوز ذلك إلا نادراً - خلافاً للتشبيه الذي يحضر طرفاه - ، وفضل هذا الإيجاز منعكس في إتاحة الفرصة للشاعر لإنتاج سلسلة من الصور الاستعارية المتكاملة أو المتابعة والتي تنقل المتلقي معها عبر العديد من الأجواء والأخيلة والتساوير ، وتنتج دفقاً من حيوية التعبير فتكون الحصيلة بالتالي دفقاً من اللذة والمتعة .

ومع أن الاستعارة التصريحية دون الألوان المفتحة عن أختها المنعوتة بالمكنية في تحريك الصورة وإحيائها ، إلا أن لها دوراً فاعلاً في تشكيل الصور وإغاثتها ، والانطلاق بالدلالة من محدود التعبير المجرد وجفافه إلى رحابة التخيل وشفافة عوالمه ، وقد كانت في يد الزمخشري - شاعر الحلم والخيال - أداةً فنيةً مبدعة رسم بها بعض صوره الشعرية ، فكانت - كما يقال - كساءً " أضفى على تعبيراته الهامسة الإيحائية صفة التفاعل مع الحياة ، حتى انصهرت تجاربه وأحاسيسه وعواطفه ، وتشكّلت بهذه اللغة المجازية ، التي نقلت الكلمة من دلالتها اللغوية إلى دلالات وسياقات تتمازج وتتفاعل مع مشاعر الآخرين ، وتدخل إلى قلوبهم " (١) .

يقول الزمخشري مستعيناً بهذه الأداة في لوحة من قصيدة " موال " :

ما زلتُ أنشد يا هيفاء موالِي	فهل تنيرين ليل الهالك البالي ؟
هل تذكرين النداء العذب يحملني	إليك عبر الدياجي فوق أوصالي ؟
مُضنى تحركني الأشجان في لهب	قد كاد يُتلف في كفي أمالي

(١) مجلة كلية الدراسات العربية " علمية محكمة " - المجلد الأول - العدد الأول (يناير ١٩٩٦ م) -

دراسة بعنوان " المعجم الشعري لدى طاهر زمخشري " - دراسة معجمية دلالية - د. ضيف الله

هلال العتيبي - ص ١٤٩ .

فأفتر مبسمك الغالي فأنعشها بهمة لم تكن يوماً على بالي
وأعذب الرجى بالنجوى يذكرني لاستعيد على الأيام موالى^(١)
يبدو عشق الشاعر لهذه الهيفاء " موالاً " يواصل التغني به أملاً في استجابتها
ورضوخها لمطلب الرافة به ومبادلته مشاعر الحب ، ولو بطيفها .

والشاعر - بذلكه - يتذرع بوسائل تلهب العواطف وتثير الشجن فيأخذ محبوبته
إلى عالم الرؤى والأحلام التي يعيشها هو ، وأول ما يبدأ من ذلك العالم وقفة استعطاف
واستمالة لها بأن تحنّ عليه وهو في يد الهلاك والبلوى فتسير حياته وتمنحه " قيساً " من
حنانها وترفقها ، ثم ينطلق في خوض ذكرياته العذبة مستصحباً تلك المحبوبة فيصوّر لها
براعة تواصلاً روحانياً كان يحده بينهما - ربما لم تطفن هي إليه - إذ كانت تبعث
بنجواها إليه في ثنايا الدياجي فيتملكه ذلك التذاء العذب كل التملك ويعشره أوصالاً
متفرقة لا يجمع شتاتها إلا جناح الشوق الذي يحمله إلى حيث الصوت الساحر ، وهناك
يلتقي بها مبتسمةً مرحبةً بها فتتبعش روحه من جديد ويسرد أنفاسه . لكن الشاعر لا
يلبث أن يعود إلى أرض الواقع فيقرر حقيقة أنه غداً أسيراً لهذه النجوى ، فكلُّ رجى
لنعم عذب يذكره بها ، وذكرى النجوى باعثٌ لذكرى موالٍ عشقه وهواه .

والتأمل لهذه اللوحة يجدها تركز على نقاط تصويرية موزعة على مدى الصورة
الكلية " اللوحة " أو " المشهد الدرامي " ، فالعشق موالٌ يتغنى به الشاعر ، وذلك
العاشق المتبتل هالكٌ بال في دنيا الهوى القاسية ، وحياته ليلٌ بهيم ، والأشواق المتأججة
في فؤاده المرهف لهبٌ ولظى يتوقد حتى يكاد يتلف كل بصيص أملٍ له في نيل مبتغاه ،
وكلها صورٌ غنية أثرت الصورة إيجاءً وإيجازاً ، وقد قامت على الفن المعروف بالاستعارة
التصريحية يثبت التوتر في علاقة أحد أطراف كل صورةٍ منها بما جاوره من الألفاظ ،
كالموال الذي أسند إلى الشاعر وهو غير مألوفٍ له ، والليل المسند إلى العاشق على غير
ألفٍ كذلك . وبالعودة إلى نظرة النقد القديم إلى هذا الطرف تجده ذلك المسمى
" المشبه به " ، أما المشبه فهو المحذوف الذي خلق غيابته توتراً في الأسانيد والعلاقات
بين مفردات الصورة المؤلفة .

ويخلق الزمخشري التوتر في بعض الأفعال فيسندھا إلى ما لم يعهد منه الفعل ، ومثل هذا يُعرف بالاستعارة التصريحية "التبعية" (٥) ، وهي أيضاً ومضات تصويرية زوّد بها لوحته الماضية فكانت شعل إثارة وتخيل يلتقي بها المتلقي على مدى الصورة الكلية المرسومة ، وقد كان الفعل "تبرين" أحد هذه الشعل ، لإقبال المحبوبة على الشاعر وإسعادها له إثارة منها لحياته ، وهو يصوّر ذلك بإيقاع الاصطدام بين التركيب والفعل "تبرين" عوضاً عن إحداث التوتر في إسناد الاسم "إثارة" أو "نور" .

ومثل ذلك ، التركيب الاستعاري في قوله : « النداء العذب يحملني إليك عبر الدياجي » ، فليس ثمة عامل محدد يمكن إرجاع جمال هذا التركيب وتأثيره إليه ، وما الأمر إلا أن الشاعر عمد إلى مفردات الصورة فأغرب في إسنادها وأحدث بينها توتراً من غرابة هذا الإسناد ، فهناك حاملٌ ومحمولٌ وأرضٌ وقع عليها الحدث ، وإذا سلّمنا بطبيعة أن يحمل الشاعر فإننا سنفاجأ بأن يكون الحامل هو نداء المحبوبة ! وبأن تنسحب الأحداث على خلفية غير متوقعة أيضاً فيكون الشاعر محلّقاً فوق بساط النداء على امتداد الليالي المظلمة . إن ثمة تواصل غير مألوف بين هذه العناصر ، وهو تواصل مفتعل من الشاعر تنتقل فيه الدلالات والخصائص في إسنادات الأسماء : " النداء العذب " ، والأفعال : " يحملني " ، واستحضار الخلفيات الزمانية والمكانية لهما في : " عبر الدياجي " ، بغرض إحداث درجة من الاهتزاز الانفعالي في التعبير .

وعلى هذه الارتكازية في التخيل بالصور الاستعارية ، وباستثمار جانب التوتر في نظمها وما ينتج عنه من اصطدام انفعالي مؤثر ، ارتقى الزمخشري بكثير من تجاربه الشعرية ، وبلغ بها مبلغاً عميق الأثر في النفوس . وهذه قصيدة " زورق الأحلام " تأتي بإحدى مقطوعاتها وفيها ما فيها من براعة التصوير وجودة التناول والأداء :

أيا زورق الأحلام يسري به الصبر	حنانيك فالآلام جاش بها المصدر
أغوص بها في القاع يطفو بي اللظى	وإن الذي يذكى مراجلها الهجر
.....

(٥) تأتي هذه الاستعارة في الفعل والمشتق لا في الاسم .

ومجداني الملتاع في قبضة الأسى	تكسر لكن ليس يقهره الكسر
يدافعه التيار والهول حوله	يهيم به لكن يغالبه الصبر
.....
تقاذفني الأمواج تسهو بمقودي	ويلعب بي في عمقها المد والجزر
أسير بليلى لا نجوم تضيئه	وأغفى وراء السحب في جوفه البدر
وكانت خطاه الوانيات تمدني	بإيقاع لحن من بشاشته البشر ^(١)

ليس بيت من هذه المقطوعة إلا للاستعارة دور في تحريكه وبناء هيكل التجربة المراد تقديمها فيه ، والشاعر ينتقي من العناصر المعارة ما يحمل تلك التجربة بكفاءة ، فيرصد للحياة عنصر القوة والاضطراب والغموض من مثل التيار والليل والسحب ، ويجعل الآلام مراجل تذكى ، والمقادير أمواجاً تتلاطم فتلهو بقصده ووجهته التي اتخذ لها عنصر " المقود " في هذه اللوحة ، أما الآمال والأفراح والصبر فهي عناصر تفاؤل وإضاءة " نفسية " ينبغي أن يكون معادها الاستعاري مضيئاً أيضاً أو ذا ارتباط نفسي مشرق ، ولذا يروشح الشاعر لها المجذاف والنجوم والبدر وإيقاع اللحن ، في الوقت الذي يعمل فيه ارتباطات عرقية للمد والجزر في التعبير عن حالتين متضاربتين فيستعرهما لإمداد الصورة بقلب حسي لحالي السلم والصراع أو الأمن والخوف أو ما شابههما من الأحوال النفسية التي عايشها الشاعر فقدمها في عرض هذه التجربة الوجدانية بمهارة عالية استحدثت بواسطتها تراكيب جديدة تفجرت فيها العناصر المتساندة عن دلالات أخرى مفاجئة .

ويدع الشاعر في رسم معاناته في " التكيف مع الحياة والناس " ، حين يشحن بوحه الشعري بهذه العنايق الاستعارية من قصيدة " يا ويلاه " فيقول :

رؤى الأحلام أمر تلك الأمانى	تراءت والمنى صعب المنال
وأطياف تغد السير نحوي	فأسبق ناظري للاتصال
وأصبح في الخضم عساي ألقى	لدى الأطياف من عذب النوال

فابهرُ عندما تطفو سفيني على ثَبَجٍ يغررُ بالمحالِ
وترتطمُ السفينُ بثغرِ أفعى تراوغُ في دهاءٍ لاغتيالِ
فيفمرُنِي الخضمُّ وقد رماني بأهوالِ جسامٍ كالجبالِ
شواخصَ تنفثُ الآلامَ حولي فيا ويلًا من هَوْلِ النضالِ !
فلا الأظيانُ تَبْسُمُ في رؤاها وليس سوى مجالدةِ الليالي^(١)

إنه تكتل استعاري رامن كان سيصل باللوحه إلى حدّ الطلاسم الغامضة لولا معالجة الشاعر الدقيقة للأمر بتبسيط رمزية الاستعارات التي قدّمها ، حيث أعمل جانب العرف العام في تأليف بعضها ، كما كان شأنه في منح البحر دلالة الحياة ومفهومها جرياً مع الشائع العام القاضي بكونها كذلك وكون الناس فيها حيتاناً تأكل بعضها بعضاً . وعزز الشاعر البعض الآخر من تلك الرموز بالقرائن ، فإذا كانت الحياة بحرّاً فإن السفين الماخِر فيها هي الشاعر نفسه لا سفيناً تُقَلِّه ، والسباحة في ذلك البحر ما هي إلا وجه جديد لدلالة الكفاح من أجل البقاء . أما بعضها الثالث فزادت حدة التوتر بين عناصره - الأمر الذي قوى حسّ الاستعارة فيه - من مدّها بالتفصيلات والخطوط الإضافية التي تؤكد منحها الاستعاري ، وهذه صورة " الثبج المغرر بالمحال " إحدى الاستعارات المفيدة من هذه الخطوط ؛ فليس ذلك الثبج إلا الآمال العارضة والأفراح المؤقتة التي يسعد بها الشاعر فتطمئنّه للحياة ، وشفيع هذه الدلالة أن الشاعر "السفينة" يطفو فوق " الثبج " في محطات من حياته " فيبهره " ويأسره و" يغرّره " لكنه لا يلبث أن يزول . وصورة ارتطام " السفينة " واليقظة من " أحلام الثبج " على خطر " الأفعى " ^(٢) ، استعارة غامضة أخرى فسرتها الإضافات ، فمع أنه لا مرأى في كون " ثغر الأفعى " استعارة خالصة لا يشك في " مجازيتها " ، إلا أن تلك الإضافات رجّحت أن يكون المراد بهذا الثغر نكبة الداء الملمّ بالشاعر ، فالثغر " يراوغه " ويهدف

(١) مج الليل - ص ٢٧ .

(*) كان ينبغي أن يراعي الشاعر التلازم بين عناصر ومفردات الصورة ، فإذا اختار البحر معادلاً للحياة

فبوسغه اختار أحد وحوش البحر ليرمز به إلى الداء .

لقتله واغتياله رغم جهوده في تحاشيه ، وسفينه الماضية في بحر الحياة ترتطم به ارتطاماً مباغتاً لم يكن في الحسبان ، حيث يأتي الشاعر بواقعة الارتطام المؤلمة بعد تراكم موحية بالتفاؤل والأمل .

والحق أن معظم استعارات الزمخشري تتجنب هذه التداخلات الحائلة دون رصد تناقل الدلالات ، والبحث عن صاحب الدلالة الأصلي يأتي فيها ميسوراً في تناول جلّ المتلقين ، وإذا أردت التدرّج مع شاعرنا في مستويات استعاراته ودرجات كثافتها فإني سأجده - نادراً ما - يلجأ إلى الترميز المتتابع بها - كما فعل في المقطوعة السابقة^(١) - وأحياناً يأتي بذلك على نطاق أضيق فلا يتجاوز الترميز الاستعاري عنده التركيب أو الاثنين ، مقدّماً بين يديه ما يوضّحه من القرائن اللفظية أو العرفية - كسابقته - من مثل قوله في وصف أحوال اللاجئين من أبناء فلسطين :

حتى المروج الخضّر أجذب عشبها الزاهي النضير
وتواثبت فيها الأفاعي الزاحفات مع الهجير
والأفعوان الفحل في شذقيه زمجرة السعير
فتراكض الرعيان عن مرعى المواشي ، والغدير
وتسابقوا والغانيات لحيث يلقون المصير
حيث الخيام الباليات ، وللبلاء بها هدير^(٢)

إذ تلقانا في هذه اللوحة المحكمة صور استعارية في " الأفاعي " و " الأفعوان " ^(٣) و " زمجرة السعير " ، وكلها ذوات ارتباط بالعدو المستعمر وزغامته وشروره ، ومع أن جدلاً قد يحوم حول هذه الاستعارات لقبوها الدلالة الحقيقية على الأفاعي والأفعوان بعد أن أوحى الشاعر بتحول البيئة إلى صحراء في البيت الأول ، إلا أن الأمور تتكشف عن الدلالة الأقرب - وأظنها الصواب - بتتبع قرائن الصورة وتفصيلاتها ، فالشاعر يرسم صورة لأفاع زحفت مع " الهجير " وليست هذه الأفاعي الزاحفة مع

(١) انظر أيضاً من نماذجه الاستعارات في مقطوعة " بحر الهوى " - مج الخضراء - ص ٨٩٣ .

(٢) من قصيدة " من الخيام " - من الخيام - ص ٥٧ .

(٣) الأفعوان : ذكر الأفاعي . المعجم الربيط ، مادة " أفعى " .

وهج الشمس وحرّها إلا أفاع بشرية ، فالزواحف حقاً ، من ذوات الدم البارد ، وهي لا تخرج في النهار صيفاً^(١) ، فدلّ على المراد بالأفاعي العدو وقواته ، وعلى هذه الدلالة ارتكزت دلالة " الأفعوان " في البيت بعده ، كما ارتكزت دلالاته على مفهوم متوارث لرمز " الأفعوان " في تراثنا ، إذ هو إشارة إلى العدو ، ونعته " بالفحل " تخصيص للزعامة والرئاسة في ذلك العدو ، وبالتالي لا تكون " زججرة السعير " النابعة من شدقي " الأفعوان " إلا قرارات الدمار وتوجيهات البغي المسلّطة على حقوق الأبرياء اللاجئين وحياتهم . هذا فضلاً عن القرائن الكلية في سياق اللوحة المعلنة عن أن تلك " الأفاعي " وذلك " الأفعوان " هي ما أشرت إليه سابقاً ، وإلا فما المصرية التي يتحدث عنها الشاعر في انتهاء الرعيان والغايات إلى الخيام البالية إثر خروج الأفاعي والأفعوان إن لم تكن هذه الأخيرة مما يلجئ إلى الخيام ويشردّ عن الديار ؟! إنه بالتأكيد فعل لا يُنسبُ إلى الزواحف الطبيعية بفطرتها ولا عقلانيّتها .

. . .

ويصنع الزمخشري بعض استعاراته في تراكيب أيضاً كما وأن الاستعارات السابقة تراكيب ، لكنها تمتاز في هذه بالوضوح والعلن ، فالاصطدام بين ألفاظها المسند بعضها إلى بعض أكثر قوة وحدّة ، وهو مستغن بوضوحه عن القرائن واللوازم . فعلى سبيل المثال تأتي هذه الصورة من قصيدة " رباه " :

(١) جاء في كتاب " علم الحيوان " عن الزواحف : " من ذوات الدم البارد حيث تتغير حرارة أجسامها تبعاً لحرارة الوسط " . الكتاب من تأليف د. محمد أحمد البهاوي ورفاقه - دار المعارف - القاهرة - ط ٣ - ١٩٨٧ م - ص ٤٧٢ . وجاء عنها أيضاً في كتاب " فونة المملكة العربية السعودية " وكما هو معروف بأن الزواحف ليس لديها القدرة على تصريف الحرارة الزائدة عن جسمها " - الكتاب من تأليف : عدنان محمد عبد الله حجي - ص ٩٠ . وانظر المعلومة أيضاً في الموسوعة العربية العالمية - نشر مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع - ط ١ - ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م - ج ١١ - ص ٦٦٤ .

وفي الحنايا براكينٍ معربةً ومن لظاها على الخدين طوفان^(١)
 إنّ هناك انتقالاً في الدلالة تقف عنده في بعض الألفاظ ، فالصورة تتحدث عن
 "براكين" في الحنايا ، ، وعن "لظى" لتلك البراكين ، وعن "طوفان" يجري على
 الخدين من ذلك اللظى ، وكل عنصر من هذه العناصر دخل في تأليف صورة استعارية
 تصريحية بملاحفة عنصر لا يلتقي معه عادة ، الأمر الذي يخلق شرط "التوتر" اللازم
 لحصول الاستعارة . ولهذا تأتي مثل هذه الاستعارات بسيطة تكاد تطفو على السطح ،
 إذ يسهل إدراك أن مشاعر الحزن والألم والتدم التي ملأت نفس الشاعر هي "الحد
 الأصلي" لدلالة "حرق الحنايا" والتي صوّرها الشاعر من خلال صورة البراكين
 المتقدة في صدره . ومن السهل أيضاً إدراك هذا الحد في استكشاف مواضع انتقال
 دلالة حركة الغليان النفسي من فورة تلك الأحاسيس وحركة تدفقها إلى اللظى
 واللهب ، ومثل ذلك يقال في "الطوفان" وهو الناقل الجديد لمظهر الحزن الخارجي ،
 بعد أن كانت الدلالة للدموع الغزيرة . وهكذا تلحظ في هذه الدرجة من الاستعارة أن
 الإلمام بأطرافها وحدودها يأتيك عفواً من كون كل قطب منها يُساق بدليله اللفظي
 حيث البراكين في "الحنايا" واللظى يجري طوفاناً "على الخدين" .

وهذه التراكيب الاستعارية البسيطة تظهر عند الزمخشري من حين لآخر ، ففي
 قصيدة "أين الصديق" يأتيها شاهد آخر لها :

وإذا عامت بنفسي موجةً كان كالساحل يرجوه الفريق
جرسه الرّنان داوٍ أبداً واسعُ الخطوة في الكون الطليق^(٢)

إنها مآثر ذلك "القلب الصديق" يعرضها الشاعر في هذه المقطوعة وأخواتها من
 القصيدة ، ويستعيد معنا وقفاته المخلصة في مواقف الألم والشدة ، فيذكره في موقف

(١) مج النيل - ص ٣٤٥ .

(٢) مج النيل - ص ٤٥ . وانظر أيضاً من التراكيب الاستعارية الواضحة "وتشهد أنك الساقى" من

مقطوعة "معاهد المعلمين" - مج النيل - ص ٤٢٤ ، وكذلك "لأنتطفئ النبی" من قصيدة

"عودة" - مج الخضراء - ص ٦٧ .

إعتماد نفسه واضطرابها لحظات اليأس ، وكيف أنه كان يفرق ذلك ببريق أمل يشه في حُطام تلك النفس ، ويذكر منه خفقه الرابط بالحياة وكيف أنه كان يدوي مصرّاً على التمسك بالبقاء وبالسعادة وبالإنشاد .

والشاعر يقدم ولاءه لهذا القلب - المخلص - في شريط اعترافاته بالجميل عبر جملة من الاستعارات انتظمها تركيب نحوي واحد ، وسمتها في ذلك التركيب الوضوح وقوة توتر العلاقة بين ألفاظها ، فالاستعارة في قوله : « وإذا عامت بنفسي موجة » لا تتطلب جهداً كبيراً في إدراك مواضع المجاز فيها ، ذلك أنه إذا كان « عوم الموجة » مما تشهده الحقيقة ، فإن كونه في النفس الإنسانية مما لا تشهده ، ولذا تأتي هذه الصورة وثمة تفاعل وانفجارات تعبيرية يقع بين عنصر « النفس » الوارد فيها والعنصرين على جنبه : الفعل « عامت » والفاعل « موجة » ، مما يشير إلى أمر آخر تثقله تلك الموجة العائمة يبقى للسياق مهمة تحديده ، إذ ينتهي الدارس من خباله إلى أنها « موجة » المهوم المتكاثفة على نفس الشاعر الحزين ، أو ما شابه ذلك من الدلالات التي يتاح للمتلقى الخروج بها وفق تأثره ورؤيته وتقديره .

وللزمخشري صورة استعارية بديعة رسمها على النهج السابق في مواساة الأديب " محمد مندور " (*) ، جاء فيها :

إيه " مندور " والليالي تحابي وتُمالي بزيّفها الأوشابا
نحن فيها على الطريق شموع لا تبالي بمن أضاء فذابا^(١)

والذي يعني من تراكيب هذه الصورة الكلية عبارته : « لا تبالي بمن أضاء فذابا » ، إذ نجد هذا التركيب الفعلي المتعاطف يقوم على تصوير كفاح الإنسان في الحياة ونضاله على امتدادها بالإضاءة والاحترق اشتعالاً ، كما يصوّر انتهاءه في سبيل ذلك وانقضاء عمره في السعي لها " انصهاراً وذوباناً " ، وهي صورة منحها الشاعر خطأً رئيساً ابتداءً يجعل البشر شموعاً ينبثق عنها الضوء وتتابها حالة الذوبان ، لكنه أعاد الانطلاق بها في التركيب الآخر مفسحاً مجالاً أوسع لتلمس ملامح الحد الأول ومعالم انتقال الدلالة منه

(*) ناقد مصري معاصر أصيبت إحدى عينيه ورُحِّل إلى أوروبا للعلاج ثم عاد سالماً معافى .

(١) من قصيدة " نكبة أديب " - مج النيل - ص ٢٥٢ .

إلى الحد الثاني في استعارة ترسم غفلة الليالي القاسية وعدم مبالاتها بذلك الذي " أضاء فداها " والذي غمك مخيلة المتلقي تصوّره على أي صورة كانت وإلى أي الحدود تشاء ، الأمر الذي لم يكن مفسّحاً في التصوير بالتشبيه : ذي الأبعاد الواضحة والمحدّدة .
وهذه إحدى روائع شاعرنا الاستعارية لها المنحى ذاته أتركها تتحدث عن نفسها خشية أن يهجنّها التحليل ، لكنك ستجد مواضع التجاوز اللغوي فيها بيّنة لا تحفى ، تلقاك في الأسماء وفي الأفعال ، وليس من بيتٍ من أبيات هذه القصيدة إلا وفيه معلّم استعاري أو أكثر يثري الأداء الشعري :

يا صيدح الشعر ما أهديت قد طابا	فكيف لا أسكب الحبّات إعجابا
.....
في النفس ضمّد آلاماً مبرّحةً	جارت على خافقي في شجوه ذابا
قد كاد يفتنى ويطوي ما يكابده	وليس يشكو تباريحاً وأوصابا
وكان ينزف حتى أن شدوت له	فكيف لا يلبس الإعجاب إطنابا
فالليل ألبسني من حلّكه حللاً	وحاك لي من سواد الجنج جلبابا
به تعثرت والبلوى تلاحقني	وفرقد السعد عن عيني قد غابا
فإن تقدّمت تثنيني متاهته	والياس يزحف بالأشباح أسرابا
خطوي ونيدٌ ولكن ماوفى أبداً	فالعزم مني يرود الدرب وثّابا
والخطب شيد بالأحداث أقبيةً	وبالأسى سدّ دون الغاية البابا
والنفس مني على التغريد قادرة	ما دام قد لقيت في الدوح أترابا
تديرها بالصفاء البكر عاطفةً	جاشت فراح الهوى بالرجع خلّابا
وأنت معزفها يا مسعفي بندي	به حملت على الأحداث غلابا
به ساغشى دروب العيش في كنف	من الرضا أملّي إشعاعه أبابا
فبالموازين ناغم كل ذي دنف	قد شاد من وجده ركناً ومحرابا
ومن صبا نجدنا رفرق بسلسله	لحن الهوى لمحّب عاف أو تابا
لئن نظمت عقوداً سمّطها ألّق	فقد سكبت نشيداً رجعه طابا ^(١)

• • •

(١) من قصيدة " صيدح القوالي " - مج الخضراء - ص ٧٠٦ - ٧٠٧ .

والاستعارة تمارس دورها الفعّال في خلق إيحائية القوالب اللفظية عند الزمخشري عبر أبنية أبسط مما مثلت له الشواهد السابقة ، فهي في بعض الصور تتجرد من الرمزية وتتخلّى عن التركيب ، فزرد " مفردة " محمّلة بكثافة وصفية لجوانب حسية أو عمقٍ دلاليٍّ لأخرى معنوية ، أو الاثنين معاً ، وعن هذا البناء المفرد الصغير المبعوث في هيكل النص الشعري تنبثق الومضات التصويرية وتتولّد معظم فنية التعبير وإبداعه ، والنماذج الشعرية هي خير ما يرهّن على ذلك . ففي " همسات ٧ " تهزنا أنشودة الهوى من شاعرنا في " فتنة نفسه " : ليلي ، إذ نراه يستعطفها مثيراً فيها كل الكوامن بريشة الرسام ، فيقول :

هَمَسْتُ بِاسْمِكَ يَا لَيْلَى وَفِي كَبْدِي	لَطَىٰ مِنَ الْوَجْدِ لَمْ تُخَمِّدْهُ نَجْوَاكِ
يَا فَتْنَةَ النَّفْسِ وَالْأَلَامِ ثَانِرَةً	وَمَا احْتَمَلْتُ أَسَى الْأَلَامِ لَوْلَاكِ
نَارٌ بِقَلْبِي تَنْزَتْ لَوْعَةً وَأَسَى	فَأَطْفَنِيهَا بِبَرْدٍ مِنْ ثَنَائِيَاكِ

• • •

هَلْ تَذْكُرِينَ لِيَالِي صَبْوَةً خَطَرَتْ	وَأَنْتِ نَشْوَى بِلَحْنِ الْخَافِقِ الشَّاكِي
يَدْعُوكِ بِاسْمِكَ وَالْأَصْدَاءُ حَانِرَةً	تَلْهَوُ بِتَرْجِيْعٍ مَنْ يَشْدُو بِذِكْرَاكِ
.....
يَهْوَاكِ أَسْرَةً ، يَهْوَاكِ سَاحِرَةً	وَفَتْنَةَ السَّحْرِ مَا تَبْدِيهِ عَيْنَاكِ
يَهْوَاكِ لَا يَشْتَكِي ظِلْمًا وَلَوْ عَصَفَتْ	بِهِ الشَّجُونُ فَاَضْحَى مِنْ ضَحَايَاكِ
.....
وَيَسْتَرِيحُ إِلَى وَعْدٍ يَهِيْمُ بِهِ	كَيْمَا يَذُوبُ حَنَانًا عِنْدَ لَقِيَاكِ
يَبِيْتُ يَنْثُرُ جُنْحَ اللَّيْلِ أَنْتَهُ	يَكَادُ يَجَارُ بِالشَّكْوَى فَرْحَمَاكِ ^(١)

تأتي هذه الأبيات وكلٌ منها يحمل صورة استعارية " مفردة " ، أو صورتين " مفردتين " إذ لا تنتميان إلى تركيب نحوي واحد ، وهي على ضيق ما تشغله من الحيز المكاني عظمة الشأن في تحريك المنظومة التعبيرية بأكملها ، ولا إخاله يفوت من وقف

بين يديها جمال الإيقاع والوقع النفسين اللذين أحدثتهما صورة " الوجد المُخمد " ، أو صورة " النار القاطنة في القلب " ، أو " إطفائها " ببرد الشايبا ، أو الصورة الصوتية البديعة " للحن " القلب الحزين الذي تلتذذ المحبوبة بسماعه ، وهوى هذه اللاهية الذي غدا " أسراً " وجماها الذي غدا " سحراً " ، ثم تلك الشجون التي استحالت فعلها " عصفاً " ، والشاعر المعرّم الذي بلغ به الجوى حد " الذوبان " وقد بات أنينه منشوراً على امتداد الدجى . إنها جميعاً " توترات " في الإسناد ، و " اصطدامات " بين ألفاظ التراكيب صنعها الزمخشري في سياقات الأبيات ليخرج الكيان الشعري المقدم بشحنات عاطفية وتخيلية فاعلة وديناميكية .

وهذه شواهد سريعة طعمها الشاعر باستعارات " مفردة " فكانت وثبات خيالية منه ازدان بها تعبيره ، كما اكتسبت التجربة المعروضة من خلالها ركانز تأثيرية خاطفة لكنها عميقة ، حيث يقول في أحدها جاعلاً الأم " روضة " :

تَهَانِ وَحِبَاتِ الْقُلُوبِ عَقُودُ	بِيَوْمٍ بِأَحْلَى الْأَمْنِيَّاتِ يَعُودُ
.....
عَلَى أَمْنًا مِنْ لَانْزَالِ بِحَبِّهَا	نَغْنَى وَخَلْجَاتِ النَفُوسِ تَعِيدُ
وَأَمَانًا أَنْ يَحْفَظَ اللَّهُ رَوْضَةً	شَذَاهَا وَعَاءٌ ، وَالْحَنَانُ وَرُودُ ^(١)

وفي أخرى ، تنطلق الاستعارة بالصورة فتحكي حال الشاعر وقد " ذوبته " الآلام ، وأشعلت " جمر الغضا " بالهموم والأسى في ضلوعه بعد أن أوثقته الأحداث " بشباكها " :

صُرُوفُ مِنَ الْأَحْدَاثِ أَلْقَتْ شَبَاكَهَا	وَعَاصِفُ هَذَا الدَّعْرِ عَاتٍ مَعَانِدُ
أَطَاحَ بِقَلْبِي فِي لَظَاهَا وَهَوَاهَا	وَهَذَا الشَّقَاءُ الْمَرُّ لِلْقَلْبِ رَاصِدُ
وَمَا تَصْنَعُ الْأَحْدَاثُ فِي قَلْبِ شَاعِرٍ	تَذَوِّبُهُ الْأَلَامُ وَالْحِفْظُ قَاعِدُ
وَيَطْوِي لِيَالِيهِ عَلَى السَّهْدِ وَالْأَسَى	وَجَمْرُ الْغُضَا تَحْتَ الضُّلُوعِ وَسَائِدُ ^(٢)

(١) من رباعية " إلى الأم " - مج النيل - ص ٦٠٠ .

(٢) من قصيدة " شكوى " - مج النيل - ص ٤٢ .

واليهود " نفايات ذلة " ترصد لها " الأسد " العربية لتذبحها عن " مرابضها " " وكهوفها " :

أنفائيات ذلّة وشقاء لفظتها الأقطار والأمصار
تبتغي في مرابض الأسد داراً وبكهف الأسود كيف القرار^(١)
وعبر هذا المستوى " المفرد " البسيط تنظم استعارات الزمخشري " التصريحية " في شريط بياني ، كما كان الأمر في التشبيهات ، فتتوالى جملة من الاستعارات " المفردة " السريعة توافماً مع دفق انفعالات السخط أو الرضا التي يتشكل النص الأدبي بكل مقوماته في ضوئها ، ويغلب أن يرد هذا الأسلوب الاستعاري في صيغ نداء متتابعة يمثل فيها " المنادى المتعدد " صوراً للمقصود الأصلي الذي يضيف عليه الشاعر جملة الدلالات والأوصاف المستدعاة بحضور تلك العناصر " المناداة " . فعلى سبيل المثال يلقانا هذا الشريط الاستعاري من قصيدة " الشباب " في مناجاة الشاعر لبلاده :

يا نمير الإلهام ، يا ملتقى الأمجاد ، يا منبع الهدى للعباد

يا عرين الأساد في كبد الصحراء ، يا موطن النبي الهادي^(٢)

وهذه سلسلة مطوّلة من " النداءات " التي يستعير فيها الشاعر لمحبته ألواناً من الأوصاف والملاحم والانطباعات الحسية والمعنوية ، المتوافقة والمتعارضة ، محدثاً بهذا الحشد المتنوّع مزيداً من التفاعلات التصويرية المشبعة بالحركة البصرية والنفسية :

يا منى الخافق المصفق للحب ، ولو كان لافحاً من هجير

يا شعاع الإصباح ، يا نفحة الأزهار يا رونق الخميل النضير

يا نمير الإلهام ، يا ملهم الأنعام ، يا فتنة الفؤاد الأسير

يا صفاء الأيام ، يا بلسم الآلام ، يا منبع السنا ، يا مجيري

يانعيمي ويا شقائي الذي أرضى بإعصاره العسوف سميري

يا جحيم الفؤاد ، يا لافح الأشجان ، يا مصدر الشقاء المرير

(١) من قصيدة " صرخة أليمة " - من الخيام - ص ١٣٣ .

(٢) مع النيل - ص ٤٩٤ .

يا فتاة الأحلام ، يا شقوة الأيام ، يا همسة المنى في الضمير
يا ضلال المفتون بالقامة الهيفاء تختال في دلالٍ مثيرٍ
.....
بك يا روضتي ويا نسمة الأسحار يا ومضة السنا في البكور
بك يا جنتي ويا بسمة الأنجم في أفق قلبي الموتور^(١)

• • •

هكذا ، ومن خلال هذه الصياغات المختلفة ، حضرت الاستعارة في شعر
الزمخشري جنباً إلى جنب فن التشبيه الذي نال - كما عرفنا من قبل - قسطه من عناية
شاعرنا ، فعمل الاثنان معاً على النهوض بالأداء الشعري في نقل تجاربه الشعرية عبر
سلسلة من الصور ، يتجاذبهما في ذلك تيارا النجاح والإخفاق ، والصعود والهبوط ،
على نحو ما سيبين في ميزان النقد الفني والأدبي لهاتين الأدوات .

• • •

(١) من قصيدة " نداء " - مج النيل - ص ١٦٠ .

الاستعارة والتشبيه وفاعلية الصورة :

فرغت من قبل إلى أن الحكم على صورة ما بالتوفيق أو الإخفاق حكم تأثري بالدرجة الأولى ، غير أنه تجدر الإشارة إلى ما يلاحف هذا التأثير والانطباع من عوامل مساعدة تسهم في الخروج بحكم أكثر تحديداً ومنطقية خاصة وأتأ بصدد دراستها على وسيلتها الماثلة للعيان والفكر ، وأعني بها التشبيه والاستعارة .

وقد بدا بالتأمل والدراسة أن أهم هذه العوامل ، عاملان ، أولهما : إيجانية الصورة ، والإيجاء - كما يعرفه الأستاذ الولي - : « استدعاء الكلمة خلال تلقيها لمعانٍ إضافية إلى معناها الحرفي . وبعبارة أخرى أن يستدعي ذال واحد أكثر من مدلول واحد ، في سياق معين »^(١) . أما ثانيهما فهو طبيعة الاستعارة والتشبيه نفسيهما من حيث القدم والابتكار والاهتمام بالزوايا الحسية أو الزوايا الوجدانية ، وهذا الثاني ذريعة ووسيلة رئيسة في تحقيق الأول ، فبقدر ابتكار الصورة وعنايتها بتقديم جوانب عاطفية وجدانية يكون دفع إيجائها وثرانها ، وبقدر افتقارها لذاتك الأمرين أو لأحدهما يكون افتقارها للخصب وعجزها عن الاستدعاء والاستحضار . والدكتور صلاح فضل يبلور هذه القاعدة النقدية لتقييم الصور من خلال الألوان البلاغية ، فيقول : « ومع أنهم - أي النقاد - يعترفون بأن النسبة العظمى من الصور مجازية ، إلا أنهم يحسبون أيضاً أن كثيراً من أشكال المجاز والاستعارة لا تعد صوراً الآن لتأكلها وضعفها عن أن تثير الخيال وتجسد فيه شيئاً متعيناً ، ومن هنا ينبغي إقامة معايير واضحة للتمييز بين الصور المتحققة والمجازات التي لا تقوى على تحقيق الصورة » . ويستمر الدكتور صلاح في تقديم النظرية فيقول : « وإذا عدنا إلى التشبيه ومدى قدرته على إثارة الصورة وجدنا أنه ينبغي أن يتحقق له شرط هام هو " الرؤية المزدوجة " التي لا تكتفي بالتحديد الدقيق للشيء وإنما يستثير شيئاً آخر مختلفاً عنه ، فالصورة إذن لا بد لها من طئرون من الطراجة والجدّة لأن القوة التعبيرية تضعف وتتلاشى في معظم الأحيان بالتكرار ، مما يضطر الكاتب الأصيل لبث حياة جديدة فيها ، ويجعلنا نجتهد في تتبع خواصها الأسلوبية

(١) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي - ص ١٨٤ .

لاكتشاف طبيعة الإجراء الذي استخدمه لذلك . وسواء كانت الصور صريحة أم ضمنية : بالتشبيه أم بالاستعارة أم بدونهما ، فإنها تتبع في نهاية الأمر من نفس الحُدس ^(١) . وإذا ما أردت الانطلاق في معايرة صور الزمخشري البيانية على هذين البعدين ، وجدته يمتاح لبعضها خطوطاً فنية مبدعة من رهاقة حسّ ولطافة انتقاء تملكانه وهو يستحضر عناصر تلك الصورة ويركبها ، إضافة إلى ما تفرضه طبيعة التجربة المعبر عنها من حيثيات تتلاءم ومقدار ما تجيش به من العواطف والأحاسيس ، فتخرج تلك الصور - أياً كانت أدواتها تشبيهاً أو استعارة - وهي تتوهج بإحياء ودلالات وإثارة . وأظن شيئاً من هذه الخصائص موجود في اللوحة الشعرية التالية التي تزامن فيها جمال التشبيه مع كثافة إحياء الاستعارة :

نامت الأطيّارُ في أوكارها	وأنا بين ظنونني مسهدٌ
تزحف الأشباحُ في كهف الدجى	لاغتيا لي وفؤادي مجهدٌ
تخفق الآهاتُ فيه لوعةً	وهو في حرّ لظاها يرقدُ
ويقيم الوهمُ حولي حانطاً	في ثنياه توارى المقصدُ
وذئابُ الياس في درب المنى	تتعاوى ليموتَ الجلدُ
وأنا اللاهثُ أجتازُ المدى	مقودي صبري وعزمي المنشدُ
فقطعتُ الشوطَ مالي غايةً	غير أن أدرك ما قد يسعدُ
فتلهيتُ بأحلام الهوى	في شبابٍ عاث فيه البددُ
وبصحراء حياتي انطفأتُ	شمعةً كانت بومضٍ تنجدُ
فإذا الأفق حيالي ماتمَّ	في حواشيه تراءى لي الغدُ ^(٢)

إنّ ما تتمحور حوله القصيدة مجموعتان من الصور ، تنصب الأولى منهما على تمثيل وتصوير زوايا تفاؤل وإضاءة ، في حين تنصرف الثانية إلى تقديم زوايا معمة مأساوية . والشاعر يستحضر لكل مجموعة منهما ما يؤديها من عناصر ، ويسلكها في

(١) علم الأسلوب - ص ٣٦١ - ٣٦٣ .

(٢) قصيدة " في درب المنى " - ألحان مغرب - ص ٩١ .

أبنية تشبيهية واستعارية لمجحت في منح تلك العناصر كثافة وصفية وعمقاً دلاليًا ، بحسن انتقاء العناصر المفردة أولاً ، ومهارة التركيب والإسناد في كل بناءٍ تصويري ثانياً ، ثم يودع ذلك كله في سياقات تتعمّد تفجير المشاهد المصوّرة بزرع التقابل والتضاد بينها . وتُعدّ أكبر مقابلة تلقانا منه المقابلة الرئيسة بين اليأس والأمل ، والحزن والفرح والتي ينطلق منها الشاعر في تأليف ما انتظم في النص من صور صغيرة .

فالزّمخشري يصنع الخط الأول للصورة بمقابلة نفسية رائعة بين أنس وسكينة الكون بأكمله ممثّلة في هجعة الأطيّار في أوكارها ، وبين وحشة حاله هو وأرقه وسهره متأثراً بوطاة الأوهام والهواجس والظنون . ومع أن جزئيات تلك الصورة المؤنسة للطيور الهاجعة لا تقوم على ملمح استعاري أو تشبيهي ، إلا أنها تُعد صورةً كليةً معارة عن هناءة الكون القرير ، إذ انتقلت من خلالها دلالة الأمن والسكون المراد الإيجاء بها ، مشبعةً بكامل انفعالاتها ، بل إنّ تسليط الضوء على مشهد حيوي واحد تتضح فيه هذه الدلالة - كمشهد الطيور المستكنة في أعشاشها - زادها قدرةً على استقطاب رؤية فنية أعمق وتوليد شعور أقوى بالحالة النفسية المقدّمة ؛ لالتفاف الحواس والمشاعر حول نقطةٍ أضيق نطاقاً وبالتالي أكثر تركّزاً ، ثم كان اصطدام الشعور بما ينقصه في صورة الشاعر (المسهد بين الظنون) ، نقطة تحولٍ شعوري في سير الصورة بدأت منها اللوحة تعرض أولى مجموعاتها .

فخطوط الزاوية السوداوية التي بدأت الصورة السابقة رسمها أخذت في التكامل حين انطلق الشاعر بها من تلك النقطة ومضى يرصد لها سلسلةً من الملامح المعتمة مكثفًا من إعتامها بما يتاح له من الوسائل ، فهو يمنح أحداث الصورة أرضية ليلية شديدة القتام لأنّ ليله المظلم " كهف " ، والكهف مظلمٌ حالك لا يرتجى فيه بصيص ضوء ، ثم هو موحشٌ تتراحم فيه الأوهام والمخاوف التي غدت تراءى له أشباحاً تحديق به وترعبه بل وتجتهد في اغتياله . وهذه الآلام والآهات تأخذ دورها في تحطيم هذا الحزين فتخنقه وتكبّت أشواقه وتكويه بنارها ولظاها ، أمّا الوهم فيبني حول الشاعر جسوراً وحوائط تحجب عنه الرؤيا ، كما يترصد به " اليأس " الذي بدا كالذئاب العاوية تتربص بمن تطمع في ضعفه .

في مقابل جميع هذه الملامح الكنيية للصورة - والتسمة بالقوة والطغيان - يقدم الزمخشري قلبه - وهو الطرف المناهض - في صورة سريعة وعلى أضعف ما يكون من الأحوال بقوله : « وفؤادي مجهدٌ » ، فيتفجّر عن هذا التقابل الخاطف طاقة هائلة من الإحساس بنكبة الشاعر وقهره وضآلته أمام الأطراف المضادة .

غير أنّ الزمخشري - وهو يرسم زوايا الإعتماد من خلال التراكيب الماضية - كان يث في ثناياها خيوطاً رفيعة تحوّل منها إلى تقديم مجموعة الإضاءة والأمل مع بداية قوله :
وأنا اللاهث أجتاز المدى مقودي صبري وعزمي المنشد

إذ لم يكن في الخلوّص إلى تصوير هذه المجموعة ما يصدمنّا أو يفاجئنا ، فقد كان للفعل الإرادي في " يرقد " دوراً في كشف ضعف وقع توقّد النار على الشاعر أو على الأقل إضعاف ما يوحي به التوقّد من معاني القهر والألم والتعذيب . كما ظلت الصورة محتفظة للأمل بوجوده حين رسمت المقصد " متوارياً " في ثنايا حوائط الوهم ، إذ منح الفعل الإرادي أيضاً طابعاً مشرقاً بالمحافظة على إمكانية ظهور " المقصد " وحدوثه . وقد كان اختيار الفعل " توارى " دون غيره موحياً بالوجود والحضور وإن لم يكن ذلك الوجود مشهوداً في اللحظة المصوّرة ، فالتواري من فعل الحضور ما ليس للفعل " اضمحل " أو " زال " أو ما إلى ذلك من الأفعال فيما لو استخدم أحدهما عوضاً عن " توارى " . أضف إلى كل ما سبق إشارة الشاعر إلى استمرار الجلد بقوله : « ليموت الجلد » والتي أعلنت أن اليأس لم يأخذ منه كلّ مأخذ ، فالأمل موجود والصبر ماثل وإن كان في حالٍ من الضّعف والخور .

والعجيب في بناء صور هذه التجربة أن الشاعر يمزج باستمرار بين عناصر الفرح وعناصر الحزن ، وينوع في نسبة كلّ منها إلى الآخر وفق ما تفرضه عليه المرحلة الانفعالية التي بلغها عبر تجربته ، ففي حين تبدو صورته لاهثاً يجتاز المدى بصبره وعزمه صورة خالصة للأمل والتفاؤل ، تأتينا الصورة التالية مكتملة الأداء لهذا الجانب المتفائل باستثناء جزء من تركيبها يوحي بتراخي مستوى التفاؤل ، فالشاعر مغدّد السعي في الحياة للنيل والتحصيل منها ، أمّا ماذا ينال أو يحصد ؟ ففي عبارته ما يدل على ضلال القصد والخيرة تجاه المراد والمأمول فهو يرمي لكسب " ما قد يسعد " ! بمعنى أنّ ما

سيناله قد لا يسعده أيضاً ، وفي استخدام " قد " تشكيك وتقليل أضعف من قوة التفاضل .

وتمتد مساحة التراخي بامتداد التعبير عن التجربة ، إذ تخرج الصورة الثالثة بأبعاد أكثر لليأس والحزن فيمثل لنا الشاعر لاهياً حالماً في عالم الهوى لكنه هو غير مقبول وأحلام مستهجنة حملته على وصف ما تقضى فيها من عمره الزمني بالبدد والضياغ قانلاً :

في شباب عاث فيه البدد

فإذا ما بلغنا مرحلة أخرى من التجربة وجدنا الأمور قد استحالت مجدداً إلى اليأس ، وغدا التفاضل والسعادة أطيافاً " تراءى " خلف إعتامات الوهم والحزن ، فحياة الشاعر صحراء ، والأفق مآتم ! ، نعم كانت هناك شعة في تلك الصحراء - التي يختارها الشاعر عنصراً دلاليّاً على إعتام نفسه وإلا فليس ثمة توافق أو ترافق بين الصحراء والشمعة ! - لكن الشمعة مطفأة ، وهناك غدّ يحلم به الشاعر بكل ما في الغد من معاني الأمل ، لكنه غدّ خجول متحرج ، فهو لا يعدو أن يترأى ويتلصص الخروج في حواشي الأفق مبدياً خذلاناً كبيراً وتراجعاً مؤلماً .

إن هذه التجربة المصورة - وما على شاكلتها من تجارب الزمخشري - ما هي إلا سلسلة من الصور المتداخلة والمتفاعلة تفاعلاً يخضع للترتيب والانتظام أو التبادل والتناوب في منظومة تراكيبه التصويرية القائمة بالتعبير من مثل تلك التشبيهات والاستعارات التي امتلأت بها الصورة الكلية السابقة والتي تنوعت صيغها في بعض ما أشرت إليه من الصيغ والأبنية فكان منها ما طريقه تشبيه الإضافة أو التشبيه المفرد أو الثالث المركب ، ومنها ما طريقه الاستعارة التصريحية أصلية وتبعية ، ومنها ما خرج عن ذلك مما سنأتي عليه لاحقاً ، كل ذلك في إطار من الحداثة والتجديد ، والتفعيل والإيجاء وتوفير يواعث التحريك .

وهذه الهبات التصويرية الخلاقة التي يهبها شاعرنا لنصوصه الشعرية لا تشترط أن يطول بناء التجربة في سيل من الأبيات ، فقد يركز الشاعر خلاصة تجربته في بيت واحد أو اثنين متكنناً في ثراء تقديمها على إنجاح الوسيلة التصويرية المختارة ابتكاراً وإخصاباً

بالحيوية وتنوع الدلالة . أما يبين تجدد وقع الصورة الأزلية " للصراع مع الفناء " على النفوس حين تلتقطها من قول الزمخشري :

لا تقل وافى بما أبكى القدر تضحك الدنيا ويبكيك القدر
نحن للرزء حصاد دائم وعلى كف الردى أحلى ثمر^(١) ؟

إن الإيجاز الذي مثلت هذه القضية الإنسانية الكبرى من خلاله لم يؤدّ للإخلال بما هو أهل للالتحاق عنها من معاني القلق والخوف الممتزجين بالتسليم والخضوع ، ذلك أن عناية الشاعر بتجسيدها في الصورة التشبيهية بعناصرها الملامسة عن كئيب لمتوالية الموت والحياة والمثلة في الزرع والحصاد ، والجني والثمر ، قد أدّى الوظيفة التعبيرية كاملة وبلغ بالدلالة حدّي الوضوح والتأثير .

ويفعل التشبيه التالي من قصيدة " إلى موعد .. !؟ " الفعل نفسه ، حيث يمنح تجربة التيه والضياغ التي تملئ بها نفس الشاعر قوة إشعاع نفسي تراها تسري في كل عنصر من عناصر التعبير المساق ، فعينا شاعرنا المثلّف لمن يحب " مسماران دقهما الوجوم " ، ولذا فكل ما حول هاتين " العينين المسمارين " ساكنٌ واجمٌ ترين عليه الحيرة ، والصورة تكاملية يتساند فيها التشبيه مع التشخيص في رسم تلك الأبعاد النفسية :

ألمي الموشح بالمفاتن والضياء أتيت أستجدي نداك
لا تغلق الأبواب من دوني فما أنا غير من عانى هواك

.....

اعتاد تجوال الدروب بنشوة تنسي عذوبتها قلاك

عيناه مسماران دقهما الوجوم على مكانك في ذراك^(٢)

وتأتي بعض النفحات التصويرية المبدعة من الزمخشري عن طريق ما يودعه في جسد التجربة المثلة من صور استعارية خصبة ، تمدّ التعبير بالحياة والرواء مما فيها من ابتكار في الإسناد ، وترشيح لمواد دقيقة يتبع الشاعر ما يثير الخيال من خواصّها

(١) من قصيدة " بطاقة تعزية " - مع الخضراء - ص ٢٤٧ .

(٢) مع النيل - ص ٦٧٣ .

مستصحياً مع ذلك ما يحرك الشجن من ارتباطاتها النفسية المختلفة . من تلك النفحات ، هذه الصورة الشجية التي اعتمدت على استحضار عنصر الليل بمعالمه المعتمة الكنيية ، وعنصر النجم بما له من خصائص الإضاءة والبريق ، واللذين تصرف الشاعر في تكوين ملاحظتهما على ضوء قضيته الشعرية المصورة ، فأعمل أدواته - الاستعارة - في إعادة تركيب خصائصهما وقياس مقاديرها :

فيا رجع آلامي الحبيسة غردي كحادي السرى فالليل جنّ وأظلما
وحتى النجوم الزهر غاب بصيصها وإن سناها كان بالدرب معلما
فأعجب بليل لا نجوم تضيئه أغدُ به سعيي أريد التقدم^(١)

ما يزال الليل الذي تحدث عنه الصورة محتفظاً بكنهه وخواصه فهو قرين للظلمة والخلكة ، أما النجوم فقد تقلبت في نظرة الشاعر المشائمة ففقدت بريقها وغاب بصيصها ، وهذا هو شأن الأمل الذي كان يغدّي نفس الشاعر ويشدّ عزمه ثم اضمحل في زخم الآلام واليأس التي أطبقت عليه كما أطبق الليل على الكون .
هاك صورة أخرى يتوسل بها الشاعر - في إبداع - إلى روح أمه المتوفاة ، فيقدم لها حنينه واعتذاره عن عجزه أمام الأقدار القاهرة التي حلت بهما قائلاً :

حنانيك أُمي لا عقوق ولا نكر ولكنها الآلام في قبضتي سِفْر
قرأت به الآيات تفري حشاشتي ويعش بها طرفي ويُطوى بها العمر^(٢)

والشاعر ينتقي لصورته هذه عناصر تتلاءم وسيق التسليم بالقضاء المحتوم والأمر المقضي فيجعل حياته سِفراً تُتلى منه آيات مقدّسة نافذة ، لا تقبل الاعتراض أو الرفض ، هي " أقدار " الشاعر المؤلمة والتي " قرأها " في حياته بلا اختيار فكأن وقعها على نفسه موعلاً في القسوة والتعذيب حتى بدا له - مع هذا الواقع - أنه ممزق الأحشاء ، معشي الطرف ، مطوي العمر ، وكلها أحوال بؤس استعارها الشاعر لتمثيل مشاعر حزنه وآلامه وتصوير انعكاسات ذلك على نفسه في أوضاع مأساوية مادية أو مدركة الأثر .

• • •

(١) من قصيدة " وراء الأمل " - مج النيل - ص ٢٠٨ .

(٢) من قصيدة " أُمي " - مج النيل - ص ٢٨٨ .

لقد كانت الوسيلتان البيانيتان - التشبيه والاستعارة - أداتين طيعتين في يد الزمخشري رسم بهما كثيراً من صورته الناجحة مما أتيت على ذكره وما لم آت ، لكنهما بطبيعة الحال - لم تكونا كذلك دائماً ، إذ كانتا تكبوان به في بعض صوره وتستشري ضحالة ما ينهضان به في سائر البناء التصويري ذي الصلة ، الأمر الذي يُعدّ قصوراً يهبط بأدائهما عن الكمال رغم إبداعهما في مواضع أخرى .

ويمكن تحليل هذا التراجع في مستوى أداء الوسيلتين بكونهما مشوبتين بأحد أمرين ، فقد يقع التراجع حين يغلب على الصورة الوصف الزخرفي الظاهري لما ترسم أبعاده من العناصر ، فترى الصورة منصبة على تتبع صفات حسية خارجية تهتم بالشكل والقشرة مُغفلة ما يتعدى اللوازم المألوفة من إحياءات العنصر النفسية والوجدانية التي تمرّ بإدراك المتلقي دون أن يلتفت إليها ، ومثل هذه التشبيهات والاستعارات " زخرفية " التصوير ملحقاً بمجموعة الشاعر العباسي " عبد الله بن المعتز " في التصوير والتي كانت تتمحور حول هذا النمط من الصور الحسية ودار بشأنها نقاشات مطوّلة بين النقاد . استمع إلى الزمخشري في إحدى هذه الصور - واصفاً البدر - وهو يذكرنا بصوت ابن المعتز - :

وتسطع فوق الأفق ترنو كمقلة
مدامعها الأنوار تدفق كالنهر^(١)

لا يخفى هذا التقارب الشكلي بين البدر والمقلة ، والشاعر يزيد الصورة حسية وشكلية بتقصّي ذلك الانبعاث المسترسل لأنوار القمر وتشبيهه بالمدامع الفائضة من العين .

ولقد كان للزمخشري صورة طريفة أتيت على ذكرها في ابتكاراته التصويرية وظف فيها المقلة ، لكنه كان توظيفاً موفّقاً إذ كان هذا العضو مفاجأةً تصويرية قدّمها الشاعر حين جعلها معادلاً للسما على ضخامتها واتساعها ، وأسبغ عليها مهمة المراقبة والرصد - كما أشرت إلى ذلك سابقاً - وليس بين الطرفين ما يشتركان فيه من الصفات أكثر من زاوية بعيدة ضيقة فطن إليها الشاعر فاستثمرها وأفاد منها ، ألا وهي

امتلاك كلٍّ منها خاصّة تمنحه القدرة على هذه المراقبة ، كانت هذه الخاصة في السماء إشرافها على العالم بأسره ، وفي المقلة قدرتها على النظر والمتابعة .
وهذه صورة ثانية لاستدارة البدر وإضاءته لكن الشاعر يستحضرها طرفاً ثانياً
” مشبهاً به “ يصف به وجه محبوبته فيقول :

كانها والسناء البراق ينفحها بدرٌ أحاطت به كالهالة الشهب^(١)

فلا يعدو هذا الجمال الموصوف أن يكون ” قشياً “ ظاهراً ، إذ هو يودّ وصف استدارة وجهها المشرق ، فيجبل فكره فيما تتضح فيه الصفة ليراها ماثلة في البدر المستدير ، الذي انطلق منه الضياء وأحاط به مكوّناً هالة من النور .

وتتدنى إبحائية الصورة أحياناً أخرى حين يحاكي تأليف العناصر المرشحة تركيباً سبق إليه غيرُ الشاعر واستمرأه آخرون فتنبّه على مدىّ طويل ، فتأتي الصورة وعليها ثيابٌ بالية قد سُئمت رؤيتها وفاتها بذلك قدرٌ كبير من المفاجأة والتأثير . ولعلّ هذه المشكلة التصويرية هي المشكلة الرئيسة بالنسبة للاستعارة التي تتخطى كثيراً من مسألة ظاهرية التصوير وعنايته بالشكل - الواضحة في التشبيه - بما يتحقق فيها من دمج وتفاعل ينقذ ما ينتج عنها من طاقات تخيلية ونفسية من الانطفاء والجذب وإن كان محور قيام الصورة منها هو العامل الحسي الخارجي^(٢) . ولذا فإن شاعرنا لا يجحف الصورة حقها في مجال الاستعارات إلا حين تستهويه تلك الاستعارة القديمة المكررة التي استهلكها الشعراء رسماً وإعادة فيودعها الكيان الشعري المقدم وهي تنفث فيه من ضحالتها وضعفها .

يقول الزمخشري في إحدى هذه الصور المستهلكة :

في موكب اليمين والإقبال تاجان وفي سماء العلا والمجد شمسان^(٣)

(١) من قصيدة ” من وراء الصمت “ - مع الخضراء - ص ٤٢١ .

(٢) انظر نماذج الاستعارة المفردة لتلمس بنفسك تجاوز الاستعارة مشكلة مادية الصفات المرسومة .

(٣) من قصيدة ” تحية الملكين “ - مع النيل - ص ١٩ .

من المعلوم والجلي أن الشاعر يتغنى بمجدي ملكين هما المكانة الرفيعة والسمو في المرتبة على سائر الملوك والحكام ، فهو لا يخطو بعيداً في اختيار ما يمثل رأيه في هذه المكانة من العناصر ، حيث لا تسعفه مخيلته - هاهنا - بما هو أخصب وأكثر حياة وجدة من صورة " نجم فلكي " مرتفع في السماء وينشق عنه الوهج والضياء ، وهو المعادل التصويري الذي قتله الشعراء منذ القدم في صور المجد والعلو ، فكانوا يجعلون الممدوح حيناً بدرأً وحيناً شمساً وآخر نجماً ، وكلها أفلاك سماوية مرتفعة مضيئة لا تعدو حصيلة استدعائها صورة محدودة باهتة وجامدة لا حياة فيها مهما تفاوتت تلك الأنجم^(٥) المستدعاة .

والصورة - بلا شك - اكتسبت مزيداً من الضعف والشحوب باعتماد ذلك " المجاز المرسل " التقليدي في كلمة " تاجان " ويُراد بها " الملكين " المشار إليهما^(٦) ، ذلك أن هذا النمط من المجازات هو مجال التعقيب في انتقاد الدكتور " صلاح فضل " الذي أصاب بقوله : " ... وإن كان الاستخدام المفرط في الشيوع والاستمرار لكل من الرمز والاستعارة ينتهي بهما إلى التآكل مما يساعد على تعرية طبيعتهما المختلفة ، فالصولجان والتاج والعرش مثلاً قد أصبحت بمرور الزمن رموزاً للسلطة الملكية ، مع أن هذه الكلمات نفسها - أو ما يعادها في لغة عصرها - استخدمت كتعبيرات مجازية عن الملكية ، وحتى الآن ما زال يقال " اعتلى العرش " كناية عن تولي الملك ومن هنا نرى أن الرمز المستهلك أصبح مجرد كناية تسمح بالتصور الذهني ، كما أن الاستعارة المستهلكة تنحو إلى أن تصبح مجرد تسمية عادية وتلاشى الصورة منها بالتدرج حتى تصل إلى مرحلة تفقد فيها صفتها كصورة^(٧) .

(٥) أتجاوز في نعت البدر نجماً مع كونه كوكباً - على الأرجح - بمراعاة كونه مصدراً للإضاءة - بطريقة

ما - كما هي الأنجم الأخرى ، وملاءمة للسياق المتحدث عن الأنجم من الأفلاك .

(٦) يقصد بهما الملك عبد العزيز آل سعود ، والملك فاروق ملك مصر .

(٧) علم الأسلوب - ص ٣٥٥ .

وتتضح هذه المعجمية التي تؤول إليها الاستعارة من اجترار صيغها القديمة في مجموعة يكاد يُصطلح عليها من الصور ، فصورة الشجاع " الأسد " ، وصورة مكانه " العرين " ، ومثلها " ظبية البان " المصورة للحسناء^(١) ، وكذلك فتنة العيون المصورة " سهاماً ونبالاً " ، كلها استعارات قدّمت عطاءها الفني في الإثارة والإمتاع والتخييل يوم أن كانت جديدة يافعة ، لكنها لم تعدْ كذلك بعد أن تناقلت قرائح الشعراء وأصبحت مما أكل عليه الدهر وشرب ، ولهذا فإنها تمرّ بخبرة المتلقي في نماذجها عند الزمخشري - وعند سواه - كمرور اللفظة الاصطلاحية من اللغة ، مخلفة ما لها من إحياء وإشعاعات فيما سبق من عصور شهدت ولادتها وتمخّض الشاعرية الأولى عنها . إليك مثلاً هذا النموذج لشاعرنا وقد أتى فيه على " الأسود " معادلاً تصويرياً للشجعان الذين يشيد بهم :

يا حمّة الدين آسادَ بلادٍ
هتَفَ الثَّارُ ينادي للجِهادِ
فأشعلوها لهباً يَكوي الأعادي^(٢)

وهو في آخر يضم إلى الأسود " أشبالها " في أداء صورة مديحٍ مستهلكة بعد أن قدّم لها بصورة جميلة سلّبت كثيراً من بريقها بهذا التعقيب المخفّق :

فالأروماتُ التي قد أنجبتْ مَنْ غَرَّوْا بالنورِ آفاقَ الوجودِ
أنجبتْ مَنْ حفظُوا آثارَهُمْ فشدَّ الكونُ بأشبالِ الأسودِ^(٣)

وفي ثالثٍ ، يأتيك " العرين " استعارةً للوطن الحبيب الذي يحمله " الأسد " :
عبد العزيز آل سعود - يرحمه الله - وأبناءؤه الميامين ، الذين رآهم الشاعر أشبالاً ،
وهي جميعاً استعارات تقليدية فقدت حضورها ودهشتها :

(١) انظر قصيدة " مناجاة زهرة " - مج الخضراء - ص ٦٧٣ ، وكذلك " ظبية البان " - رباعيات صبا

نجد - ص ٥٦ .

(٢) من قصيدة " حراس الوطن " - مج الخضراء - ص ٧٠٠ .

(٣) من قصيدة " هاتف السعد " - مج الخضراء - ص ٦٩٨ .

لنن تغيّبت عنا فالعرين به صيد البُنُوَّة أشبال وأقمار^(١) .
أما " سهام " النظر ، فهي استعارة أولع بها الشاعر على امتداد نتاجه الضخم ،
وشواهدا في شعره تخرج عن الحصر تعدداً وكثرة ، وما وردت فيه قوله :

يحدّق طرفها الساجي فيلهو باكبّاد يمزّقها الشجون
ويخترق الخوالج والحنايا بسهم في مضارب المنون^(٢)
إنه يرمي - بلا شك - إلى فتنة ذلك الطرف التي علقت القلوب فكان لها حكم
السهم في الإصابة والتسديد والنشوب مع التعذيب ، وليس هذا الالتفات من شاعرنا
سبقاً له في الربط بين العنصرين ، فالصورة مصنوعة على أيدي من سبقه من شعراء
المهوى الذين حفلت بهم عصور الأدب العربي منذ بدايتها ، والمهمة التي أنجزها في
صورة السهام هذه هي استدعاؤها من أحد مكانها والبحث لها في التعبير عن مستقر
عضوي تحطّ فيه ، أراه هنا الحنايا والضلوع .

والدور ذاته يلعبه شاعرنا مع الصورة السالفة في قصيدة " أنفاس شاعرة " حيث
يقول :

يا مخلف الوعد في عينيك مُقتنص مدّ الشباك لكي يصطاد رفافي
وراش سهماً فأدّمي في خافقة وإنها للمهوى لحنّي ومغرافي^(٣)
فالعينان الفاتتان ترسلان من الفتون والسحر سهاماً تصيب فؤاد الشاعر فتدميه .
إنها الصورة نفسها يكررها الشاعر ويعاود طرقها في ولع ، لكنه لم يستطع تخليصها من
عرفتها وبرودها .

والعجيب أن الزمخشري يتناول فكرة هذه الصورة الاستعارية المستهلكة في
تشبيهاته أيضاً - وإن كان تناوله على نطاق أضيق - فتجد في قصيدة " على الباب ٢ "
البيت التالي :

(١) من قصيدة " عودة الصقر " - مج النيل - ص ٤٧ .

(٢) من قصيدة " طرف عابث " - مج النيل - ص ٥٢٥ .

(٣) مج الخضراء - ص ٤٥٨ .

وبالإغراء تحرسه جفونٌ مفاتئها المضارب والنبال^(١)

فكما هي العادة في التشبيه ، يظهر طرفا العلاقة التصويرية في السياق على درجة من الوضوح ، والتشبيه الذي يسوقه الشاهد الماضي يقوم على علاقة مقارنة أحد طرفيها المضارب والنبال ، وهو الطرف الحاضر دائماً في الاستعارات السابقة وما على شاكلتها ، أما الطرف الثاني فهو " فتنة العيون " ، ذلك الطرف الخفي في الاستعارة والمؤول لدى المتلقي بمساعدة عرقية الصورة وتقليديتها وخضوعها للتحليل والتأويل مراراً والذي صرح به التشبيه في كلمة " مفاتئها " .

وجود مثل هذا التشبيه المستهلك في شعر الزمخشري ، مؤشر إلى وجود جانب اجتاز الصور التشبيهية القديمة عنده في مواضع أخرى ، فليس الأمر قاصراً على الاستعارة ، وهو ما كشف عنه استقراء نتاجه وتبع مواقع استعادة الصور المخطئة فيه . فقد قدّم الزمخشري صوراً متنوعة الأساليب متفاوتة المستويات والمقادير " للحرب " وشرّها وأثرها على البشر ، إذا كانت موضوعاً تكررت عناية شاعرنا به ، بيد أنه كبا في تقديم صورة مؤثرة حين لجأ إلى مرجعه الجاهلي في رسم إحدى تلك الصور ، فخرج بها ترين عليها الهزيمة ويُثقلها الهرم يجعلها " رحي " تدور وتتخبط بين الناس خبط " عشواء " :

" أَهْمُ الْعُرْبُ أَمْ أَبَالِسُ حَرْبٍ قَدْ أَجَادُوا مِنْ فَنِّهِ أَلْوَانُ "

" وَهِيَ عَشَوَاءُ قَدْ أَدَارُوا رَحَاهَا ثُمَّ خَاضُوا غِمَارَهَا شُجْعَانًا " ^(٢)

وفي تجربة " الحب " ، يوافينا الشاعر ببعض التشبيهات البالية التي تشدّ عن براعة ريشته في رسم خطوط هذه التجربة الغنيّة من شعره ، فإذا به يعيدنا إلى نسيب قيس وكثيرٍ وجيلٍ وغيرهم ممن كانت الصحراء جزءاً من حياته ، وكانت ظباؤها إلفاً لبصره ، فاستشفّ واستلهم ، وصوّر فأحكم ، الأمر الذي لم يكن لشاعرنا وهو يسير على خطاهم مقلداً ، مكرراً ، بعيداً عن المعاشة ، وبالتالي مخففاً :

(١) مج الخضراء - ص ٥٨٩ .

(٢) من قصيدة " يا ضمير الإنسان " - مج الخضراء - ص ١٨٩ .

إِنَّا ارْتَبَطْنَا بِجَبَلٍ الْبَيْنِ يَجْمَعُنَا وَكُنَّا بِالنَّوَى مَا زَالَ غَصَانَا
.....
نَشْتَأَقُ لِلرَّمْلِ يَنْسَابُ الْهَجِيرُ بِهِ وَلِلْسُفُوحِ الَّتِي تَهْفُو لِتَجَوَّانَا
فَأَنْتِ مَنْ كَبِدِ الصَّحْرَاءِ رِيْدُ فُلَى أَذَابَنَا حُبُّهُ الْعَاتِي وَأَبْلَانَا^(١)

وهذا تشبيه آخر من سلك التشبيهات العتيقة يقدّمه الزمخشري في قوله :

أَنْتَ سَيْفُ الْإِلَهِ يَضْرِبُ فِي الْأَرْضِ بَحْدُ مِنْ قُوَّةِ الْإِيمَانِ^(٢)

لقد حفظ التاريخ في الوعي الإنساني العربي صورةً للممدوح تجعله " سيفاً لله " في جهاده من أجل الحق منذ أن شرف الله الصحابي الجليل " خالد بن الوليد " بهذا اللقب العظيم فكان " سيف الله المسلول " ، وسلم له الملائكة على امتداد الحقب . والزمخشري في ثنائه على الممدوح هنا^(٣) يحيي رفات هذه الصورة التشبيهية بمحاولة خلعها عليه بعد أن غدت علماً ثانياً لابن الوليد رضي الله عنه وأرضاه .

• • •

وللزّمخشري صوراً أخرى تتركز في نهوضها على استعارات وتشبيهات استمرأها الشعراء وأكثروا من تداولها ، لكنها ثقلت من إسار الانطفاء والجمود من منطلق ما لها من ملابس تكفل لها الحياة والنمو حتى مع تقادم الاستعانة بها وإيرادها في التعبير عن التجارب الإنسانية العامة والخاصة ، إنها تلك الصور التي تتخذ معادلات الجانب الممثل في التجربة المؤداة من المواد والمكونات والممارسات العامة المشتركة في حياة الإنسان والتي تلتحم مع خياله منذ نشأته ، من مثل النور والظلام والنار والماء والأرض والهواء والفضاء والحركة والإشعال والإطفاء والظمأ والريّ وغير ذلك ، وحين تقوم عليها صورة ما ، تجدها " خلال تطوّرها لا تسمح الصورة التي توحى بها ، حتى لا يؤدي تحولها إلى كلمات عادية إلى محو الصورة الذهنية التي تصحبها منذ البداية " ^(٤) .

(١) من قصيدة " خلف المواعيد " - مج النيل - ص ٧٣١ . والصحيح في " فلى " : فلا ، فألفه واوية الأصل .

(٢) من قصيدة " عش يا يماني " - مج الخضراء - ص ٣٨٦ .

(٣) الأبيات في مديح الشيخ " أحمد زكي يماني " وزير البترول والاقتصاد في تلك الفترة الزمنية .

(٤) علم الأسلوب - ص ٣٥٦ .

ولعل التعبير بالنار واللظى واللهب عن مشاعر الشوق والحب الملهب هو أبرز ما ظهر عند شاعرنا من هذه الصور المخضومة الحياة ، والتأثير . ومن أمثلتها في شعره هذه الصورة " الاستعارية والتشبيهية " من قصيدة " ساعتها " :

وذهول النظرة الحيرى على طرفي الساهم يذكى من لهيبى
اللفظ المشبوب من فرط الجوى في تضاعيفي يجري بنحبي
وهو نار خير ما يردّها^(١) ضاحك الورد من الغصن الرطيب^(٢)
وتحتشد عناصر الظلام والنور ، وإشعال النار وإطفائها بالسقيا - مما يرتبط إشارياً بالماء - في هذا النص من قصيدة " لقاء في عالم الأحلام " :

أحوم فراشاً حول ثغر حديثه ضياءً تعاطيه الصبابة عينان
شفيف يلف الورد في بردة السنا رفيف يصب العطر في كأس هيمان
.....
إذا جنته والليل مرخ سدوله تأود قدامي ونور وجداني
وأشعل بالإغراء نار صبايتي وأطفأ بالأنطاف لاهب أحراني
وما زال بي حتى أذاب حشاشتي وأترع كأسني بالمنى وسقاني
.....
أسير بليل كلما مد روقه قطعت حواشيه بنظرة حيران
أرامق في الأحلام طرفاً مسامراً وأبني من الأوهام قصر أمانني
وما بي ظلام يملأ النفس عتمة ولكنّه وجد أذاب كياني^(٣)

• • •

(١) الأصل فيها : " يردّها " ، والتجاوز ضرورة للوزن .

(٢) مع الخضراء - ص ٩٦ .

(٣) مع الخضراء - ص ٦٨ ، ٦٩ . ومن شواهده أيضاً : المقطع " يا زهرة عطرها في كل مفترق ...

من قصيدة " العود أحمد " - مع الخضراء - ص ٦٧١ .

لقد كان القصور ينتاب صور الزمخشري المشار إليها في العرض السابق وهي تعتمد في بنائها على وسيلتين تصويريتين يُشهد لهما بالقدرة والإبداع في كثير من عروضهما ومهاراتهما المتقدمة ، وما ذلك إلا لأنهما تخضعان - رغم خصبهما - لآلية الفشل والنجاح السارية في كل الأمور فتكبوان أحياناً .

غير أن هذا الحكم يسري على نحو أوسع انتشاراً وأقوى حضوراً حين تُسلط أداة النقد على تلك الصور وهي تنكيء على وسيلةٍ أضعف خطوة في التخيل وأقرب صلةً إلى الثبات والركود ، من مثل وسيلة " الكناية " التي انتهى التداول والاستهلاك بأكثرها إلى التآكل والعرفية وبالتالي المعجمية والجمود ، مطّرحاً ما كان لها من إشعاعٍ صحتها وقت خلقها وصناعتها . ولذا ، كان الدور الذي تلعبه الكناية في تشكيل صور خلاصة عند شاعرنا دوراً تحاصره شروطٌ وقيود متى أُخلت بها وقعت في هوة الاجترار والاستهلاك ، ومُنيت من ثمّ بالرفض والامتناع .

الكناية :

بدت الكناية في أوائل الالتفات إلى فنيات القول لوناً بديعاً من التعبير ، فقد كانت - كما يقول السلف - : « تحمل المعنى بدليله »^(١) ، فتدل كنايةً مثل قولهم « كثير الرماد » على الكرم ، مع دعم هذه الصفة بإحدى قرائنها وهي « كثرة الرماد » ، وتأتي كنايةً مثل « طويل النجاد » ، وفيها معنى الطول وامتداد القامة ، مع دليله وهو « طول غمد السيف » التابع - غالباً - لطول صاحبه ، وهكذا ...

بيد أن هذا الإعجاب بخاصية الكناية الضاربة إلى الإيجاز والاختصار مع التأكيد ، جعلها مدخلاً تلج منه مادة ممتازة للغة تثيرها وتزيد من حصيلتها ، فاستمرت مادة متداولة على الألسن مدداً طويلة حتى قضى العرف على ما بدأت به من وهج وإجاء وتخيل لم تكن منذ البداية ذات شأن يُذكر ، وهو ما يشير إليه الأستاذ « الولي محمد » في قوله بأنها « تمتح من الأعراف نفسها التي يعتمد عليها المجاز المرسل ، فالأعراف وحدها هي التي تجعل تأويل عبارة « طويل العماد » بالشرف والنسب الرفيع ، وأيضاً [« طويل النجاد »] و « بعيدة مهوى القرط » [.....]^(٢) والجمال ، علاوة على هذا فإن الكنايات كما ينصّ البلاغيون يمكن أخذها بمعانيها الحقيقية دون افتراض وجود معان ثانية ، لكن ربّما كان أهم طعن يوجّه إلى الكناية وفعاليتها الشعرية كونها تتخذ من الأشياء أو العناصر الملازمة والمجاورة للشيء المقصود . هذه المجاورة والملازمة تجعل الحديث عن طاقة تخيلية أمراً غير وارد . فأنت بقولك : « بعيدة مهوى القرط » لم تغادر العنق الطويل ، بل ظللت حبيسه ولم تفعل أكثر من الإشارة إلى صفة ملازمة لهذا الطول . كأنك تراوح في المكان نفسه »^(٣) .

وما يؤسف له حقاً في تلمّس خطوط التماس بين كنايات الزمخشري وهذه الكنايات الضحلة التي يندّد بها الباحث ، أنه لا يكتفي بإدعائها صورتها - مع ما تعانیه من حالات الاحتضار - وإنما يسيء توظيفها في السياق فيقحمها فيه على غير بصيرة ،

(١) انظر مثلاً قول الجرجاني في « دلائل الإعجاز » - ص ٦٦ .

(٢) يخطيء الناقد في تفسير معنى الكناية في « طويل النجاد » بجعله : الشجاعة ، وهو ما أشرت إليه بعد ذلك مباشرة في معالجة إحدى إخفاقات الزمخشري .

(٣) الصورة الشعرية في الخطاب - ص ٢٣٠ .

كما فعل في صورته التالية :

طويست السنين ولم تطونني وما زلتُ فيها طويل النجاد
تمر الليالي باحداثها علي فارمقها في عناد
وأستقبل الخطب مستتبلاً عظيم الإباء ، طروب الفؤاد^(١)

فالكناية في " طويل النجاد " والتي تروق الشاعر في البيت الأول لا تملك الدلالة على المعنى الذي أبان السياق عن تصيد الشاعر له ، فلم تعرف العرب هذه الكناية إلا دالةً على صفة " الطول في القامة " وليس " الشجاعة " أو " القوة " التي تقتضي سلامة المعنى أن تكون هي دلالة العبارة في هذا الموضع ، ملائمةً لصورة الصمود أمام السنين وطَيّ الأيام ، وكذلك للصور بعدها وهي ترسم مواجهته لليالي في عناد ، ومحاربه للخطوب في إباء . ولو أننا تجاوزنا كون العبارة كناية بالكلية ، وصرفناها إلى التعبير بالاستعارة بجعل عزم الشاعر سيفاً طویل النجاد لما ساء ذلك أيضاً في الخروج بمعنى صحيح وصورة مقبولة ؛ فالارتباط الدلالي بين القوة والشجاعة والسيف لا تستحضره صورة السيف طويلاً ممدوداً بل لابد من كونه مرهفاً مصقولاً .

• • •

فيما عدا مثل هذا المزلق ، تأتي كنايات للزمخشري عليها سيما القدم والاستهلاك ، لكنها بمنجى من اجتماع الضحالة وسوء مغبة الارتجال ؛ فعلاوة على كونها من الكنايات العامة المشتركة في التجارب الإنسانية ، تحسّن الكناية في موقعها من السياق وتتلأّم معه لفظاً ومعنى ، وتكون الأزمة التي يخلقها وجودها أزمة في ميدان التصوير لا في ميدان التعبير ، فالصورة تعاني من انكسار القوة الإيحائية لها من جراء قدم ما تختصه من كنايات وكثرة تداولها ، في حين يظل التعبير واضحاً مفهوماً لا تشوبه شائبة .

(١) من قصيدة " العام العائد " - أصداء الراية - ص ٢١ .

ولعل من أبرز هذه الكنايات القديمة " ذات الحدين " ، تلك التي انتابتها العرفية بمرور الزمن دون أن ترتبط بسلوك معين ، فهي كما صنّفها القدماء : كناية عن موصوف ، من مثل هذه الواردة في قول الشاعر :

وادي الخليل وكه يوم أغرّ به يضي المباهج في أعطاف جذلان^(١)
الأصل في " وادي الخليل " أنها كناية عن البلد الحرام " مكة المكرمة " ، فقد نزل بها الخليل إبراهيم عليه السلام يوم أن أسكن بها زوجته هاجر وولده إسماعيل رضي الله عنهما ، وقد لازمت هذه التكنية " مكة المكرمة " حتى غدت في عرف البشر علماً لها .

وشبه بذلك كنايات الزمخشري عن " الخمر " بمسميات منها : " بنت الكروم " ، " بنت العنب " ، " ابنة العنقود " والتي جاءت متفرقة في قوله :

فحرام المدام " بنت كروم " أشبعوها عصراً ونشراً وطياً^(٢)
وفي قوله من قصيدة " في روضتها " :
وتصدت لأحاديث الهوى بقم سلسل بنت العنب^(٣)
أما الثالثة ففي قوله :

عذبة بالحنين أنقى وأصفى بل وأشهى من ابنة العنقود^(٤)
والكنايات عن " صفة " مما يناله القدم والعرفية فتفقد وهجها وإشعاعها التصويري دون أن تفقد صلاحيتها للتعبير ، ويكون حكمها - آنذاك - حكم اللفظة الوضعية ، لها دلالاتها ، لكنها لا تمت بصلة إلى طاقات تخيلية تجعل منها صورة أو محركاً في صورة ، وهي وإن كانت موحية بسلوك ما ، إلا أن تكرار حكاية ذلك السلوك في موروث الشعراء ألغى كثيراً من زوايا حركته ومرره بخبرة المتلقي مروراً عابراً لا يلتفت إليه .

(١) من قصيدة " تحية الملكين " - مج النيل - ص ٢١ .

(٢) من قصيدة " قبله " - مج النيل - ص ٤٠٠ .

(٣) مج النيل - ص ٥٩ .

(٤) من قصيدة " قيثارتي " - مج الخضراء - ص ٣٩٨ .

وهذه صورة من صور الزمخشري رسمها وقد أودع فيها كنايةً عتيقة أضعف الاستهلاك ومضها ، فقال :

شَمُ الْأَنْوْفِ ، وَلَا نَطِيقُ لِحَاجَةً لَكِنْ تَنْشُورُ إِذَا وَجَّاهَا يَدْفَقُ^(١)
إن شموخ الأنف وارتفاع أرنبتة إشارة عضوية لكبرياء النفس وتعاليتها ، وليست هذه الإشارة مما استحدث شاعرنا التنبيه إليه أو وصفه ، إنما هي إفادة يفيدها من موروثه الفكري والذي يدعمه واقع الحياة ، فما تزال هذه القرينة الشكلية للحالة النفسية المرادة هنا ماثلة إلى اليوم وإلى أن يشاء الله .

ولعل هذا السبب الذي عمل على الحد من طاقات الكناية ، من منطلق إلف المشهد واعتياده ، سببٌ أيضاً في نجاة الصورة من التحيط أو الضحالة المرفوضة ، لكون المشهد مما تشترك فيه الخبرات الإنسانية على مر الزمان فيقل ثقل وطأة أخذه من الآخرين واجتزاره منهم . وهو أمرٌ تجده أيضاً في التكنية عن الحيرة والضياغ بعبارة " جاحظ العينين " في قول الشاعر :

" جاحظُ العَيْنَيْنِ " أَشْكَو غَرَبَتِي وَأَسَى الْوَحْدَةَ فِي الْوَادِي السَّحِيقِ^(٢)
لكنه لا يتحقق مع عبارة كناية أخرى تفيض سلوكاً وحركة ، وأظنها يوم أن صُنعتْ أحدثت ضجةً عظيمة في أوساط النقاد لجودتها ، إنها الكناية " بدوران الرحي " للتعبير عن تقلب الأحوال وتغيرها ، والتي أوردها الزمخشري في قوله من قصيدة " الحرمان " :

وَتَدُورُ الرَّحَى عَلَيْهِمْ فَيَبْقَى ذِكْرُهُمْ بَانِراً بِكُلِّ مَجَالٍ^(٣)
فمع كون الأصل في هذه الكناية " استعارة " - وهو مما يرفع من المستوى التصويري عادة - ، ومع وجود عنصر الحركة المائل في " الدوران " ، إلا أن غياب

(١) من قصيدة " نداء فلسطين " - مج النيل - ص ٣٠٩ .

(٢) من قصيدة " أين الصديق " - مج النيل - ص ٤٠٥ .

(٣) مج النيل - ص ٣٧٣ . والباقر : الكاسد المتعطل . يقال : بار الشيء : أي كسد وتعطل . المعجم الوسيط مادة " بار " .

الصورة التي تظهر من خلالها هذه الكناية القديمة المكررة عن أرض الواقع ، جعلها تجربة خاصة لا تثير المجموع البشري في كل العصور ، واقتصرت حيويتها على عصرها الذي أبدعت فيه أو ما تبعه من العصور ، ثم خبا ضوءها شيئاً فشيئاً مع كثرة تداولها وانقطاع وجودها الملموس الحاضر .

ومثلها في الحكم ، الكناية عن الاستقرار والثبات والتي تقدمها عبارة " ألقى العصا " في البيت التالي وما شاكله من شعر الزمخشري :

وعلى رَحْبِكَ أَلْقَيْتُ عَصَا التَّسْيَارِ مِنْ بَعْدِ اغْتِرَابِي^(١)

• • •

وكما أن العبارة الكنائية الواحدة تقبل أحياناً انبثاق مستويين من التصوير عنها ، فتقبل باعتباراتٍ وتُحذر باعتباراتٍ أخرى - من مثل ما كان في " شم الأنوف " و " جاحظ العينين " وما نحا نحوهما - فإنها في أحيانٍ أخرى تقدّم بالفعل مستويين متباينين من التصوير لا يتضعضع الحكم الصادر على أحدهما بغيره ، لأنها تظهر في بناءين تعبرين لها في كل منهما ملاسبات تصنع ذلك الحكم وتؤكدّه .

فعن التعبير الكنائي المعروف : الكرم بين بردي فلان " تأتينا صورة هذين البردين " في ثنتين من كنايات الزمخشري ، فيقول في أولاهما :

مَلَأَ أَبْرَادِكَ النَّقِيَّةَ طَهْرُ زَادَهَا ذِيْلُكَ الْعَفِيفُ نَقَاءَ^(٢)
ويقول في أخراهما :

فَقَاضَ الدِّينُ مِنْ بُرْدَيْكَ لَمَّا تَخَذْتَ إِطَاعَةَ الْمَوْلَى ثِيَابَا^(٣)

(١) من قصيدة " عودة " - مع النيل - ص ٦٩٨ . انظر أيضاً من قديم الكنايات عن " صفة " في قوله : " أزحق الباطل في عقر داره " من قصيدة " يا رفيقي " - مع الخضراء - ص ١٠٢ ، وقوله : " عن الخير كفّه براء " من قصيدة " الدعى المداجي " - ص ٩٠٧ .

(٢) من قصيدة " طلعة اليمن " - مع النيل - ص ١٨٤ .

(٣) من قصيدة " فضل الله " - ص ١٨٩ . وقد أخطأ الشاعر في صوغ كلمة " إطاعة " على هذا الوزن ، فالصحيح " طاعة " .

وبين الصورتين شوطاً من الفرق في وظيفة التأثير والتحريك مردود إلى الفرق بين ما قدّمته كلّ منهما من أبعاد الحياة والحركة . فالكناية في قوله " ملء أبرادك النقية طهر " لم تُضِف إلى التعبير أكثر مما تمنحه العبارة فيما لو قيل " الطهر بين برديك " أو " بين أبرادك " - لمن يرى في الجمع فضل زيادة في المعنى - وهي تلك الصيغة المتوارثة المتداولة بعناصرها الساكنة في مواقعها ، وعليه فلا فائدة تخيلية أو حيوية تكتسبها الصورة من تضمّن هذه الكناية وعليها من طوابع القدم ما يتكفّل بالخذ من انطلاقة التعبير ، ومن التوقّع فيها ما لا يتقدّم بالصورة خطوة واحدة . في حين أن تقديم الكناية في صيغتها الثانية : " فاض الدين من برديك " مكّن من تجاوز سطحية التصوير السابقة إلى حدٍّ ما ، من خلال دعم الصورة بعنصر الحركة الناجم عن الفعل " فاض " بما فيه من تجسيم " للدين " استصحب خصائص القوران والامتلاء المتجدد والتي دفعت عن الصورة الجمود في رسم العناصر وبثّت فيها عنصراً ديناميكياً ، هو سريع ، لكنه مُجدٍ في الاستقطاب والتأثير .

أيضاً ، يتضح مستويا التصوير المتباينان في إعمال " كناية واحدة " ، من هاتين الصورتين اللتين انطلقنا مما جرى في عُرفنا من تكنيات عن اللغة العربية والعرب " بلغة الضاد " و " بني الضاد " و " أمة الضاد " وما إلى ذلك مما ارتبط في الأذهان إلى الأبد بالموضوعين السالفين ، حيث جاءت الكناية في إحداها على النحو التالي :

يا بني الضاد ، يا حماة الذمارِ اغسلوا بالدماء ذلّ العار^(١)

وهي - كما يُلحظ - محطة عاجلة انطلق منها الشاعر في رسم صور أخرى أكثر أهمية وحيوية في إنجاح التعبير ، وما كان لها من دور لم يتعدّ الدور الذي يؤديه قول " يا عرب " على سبيل المثال ، فالكناية عن العرب " ببني الضاد " مشبعة بالعرفية وثبات الدلالة من جرّاء تداولها وكثرة الاصطلاح بها على موضوعها المكتنى عنه ، والشاعر إزاء هذه العرفية التي كَبَلَتْ إبحاءات العبارة وأوجدت في الصورة من ثمّ جزءاً باهتاً شاحباً ، لم يمدد الكناية بما يرفعها إلى مستوى التخيل والتأثير الذي تتطلبه " الصورة الشعرية " ، بل اكتفى منها بوظيفتها الإشارية شبه الاصطلاحية .

لكنّ شاعرنا يكشف عن براعته في التصوير - حتى في الكنايات المستهلكة -
بمعالجة الكناية السابقة معالجةً نفخت فيها الروح ومنحتها فاعليّة في السياق من خلال
الصورة التالية :

أمة الضاد أصبحت تجهل الضاد وأنا بغيرها لا نسودُ
عَقَّها الابنُ واستخفَّ بها الجارُ وألوى بنُطْقِها التعقيدُ^(١)

فأمة الضاد كناية معروفة عن الأمة العربية ، ولو كان حظ الصورة منها هذه
الوقفة العابرة لما بانت عن أختها في الصورة الماضية سطحيةً وضعفاً ، إنما تُلطَّف
الشاعر في استحضارها فجعلها مركزاً تنبثق عنه الصورة ، ثم نجح في محورة سائر
العناصر التصويرية حولها والحفاظ على مركزيتها على امتداد الصورة ، بأن أقام هذه
الصورة بأكملها حول التبيه على خاصة العرب " اللغة العربية المكتنى عنها بلغة
الضاد " ، والحكم اللاذع عليهم في هذه الخصيصة المهمة ، والتطرق إلى فضائلها ،
وأزمتها التي تعاني منها ، كل ذلك والاه الشاعر عبر خيطٍ واحد يترأى من وراء تلك
الأفكار هو الخيط الكنائي في " أمة الضاد " والمتصل بقوة بالكناية الأخرى في " لغة
الضاد " ، وبذا ظلت الكناية حاضرة عاملة على امتداد الصورة ، ونجت كوكبة من
إحباطاتها من ركود التكرار والإعادة .

• • •

ووجود مثل هذا التباين في أداء لون الكناية مؤشراً إلى وجود عوامل وشروط
تتحكم في مستوى هذا الأداء ، أو بمعنى آخر دلّ هذا التباين على أن للكناية - التي
قوّضت العرفية كثيراً من جهودها في التعبير بالصورة - بُبْلُها التي تنجح بها
في التأثير ، وهو ما يؤيده استقصاء شواهد هذا الفن في شعر طاهر زمخشري - يرحمه
الله - ، إذ تجده يأتي في فرقة ثلاثة من الشواهد مرتقياً في سلم القدرة التصويرية بإعمال
أمرٍ أو أكثر من أمور ثلاثة ، أحدها : حدائث الكناية وجدثها ، والآخر : تطعيمها
بجراتٍ من الخيال باستصحاب أسلوبٍ استعاري أو تشبيهي ، أما الثالث فهو إغراقها
في الحياة بيث زخم كبير وقوي من الحركة فيها .

(١) من قصيدة " أنت العميد " - مج الخضراء - ص ٢١٦ .

وتعد حادثة الكناية أبسط العوامل المثرية لها ، فهي ذات مفعول تصويري مؤقت يزول بتقدمها ، ومما سلك هذا المسلك من كليات الزمخشري قوله في إحدى " حِكْمِهِ " الجميلة :

ومطبقُ الفكِّ فوقَ الفكِّ في دعةٍ ومرسلُ القولِ بالتهريجِ في محنٍ^(١)
فعبارة " ومطبق الفك فوق الفك " كناية عن الصمت ، وهي كناية لطيفة أمدت الصورة بخيط تخيلي لم يفقد رواءه وإجاءه لسلامته من الابتذال والتداول .

وهذه أخرى تستشف من خلفها معنى ملازماً لها ، وهي - رغم خلوها بذاتها من مقومات الحياة والحركة - تقدم ذلك المعنى في لطف ودقة ، وتحفظ عليه خصب صورته بحادثة ما ظهرت فيه من التراكيب :

فالجوى عَرَبَدَ من طولِ النوى وجثا الهمدُ على حرفِ سريري^(٢)
إنه معنى السهر والسهد الذي يرمي الشاعر إلى إيصاله لنا بهذه الكناية البديعة في قوله : " على حرف سريري " ، فاهم الذي يحتم على حرف السرير هم معقود المنام : وقته ومكانه ، والنام الذي تعزبه الهموم ينتهي الأمر بصاحبه إلى السهد والأرق . إنها كناية تستمد حياتها من حداثتها على خبرات المتلقين والتي تزامنت مع وجود اللون الحيوي " التشخيص " في : " جثا الهم " ، فبلغ التعبير بذلك مبلغ الإيجاء والتحريك . وتزداد فعالية الكناية " الجديدة " متى منحها الشاعر حساً فنياً آخر ، كأن يهبها بعداً حركياً يقوي من مهاراتها في إنجاح التعبير بالصورة المرسومة ، من مثل قوله :

قامتي منصوبة لا تنثنى وهي في درب العلى كالنصب^(٣)
فالشاعر يكتفي في الشطر الأول عن كبريائه ورفعته ، وجمال هذه الكناية عائد إلى عنايته بإبراز البعد الحركي الذي مثل في رسم انتصاب القامة وتبع تفاصيل حركتها برصد اعتدالها وانتفاء الثني عنها .

(١) من قصيدة " خاطرة " - مج النيل - ص ٢٥ .

(٢) من قصيدة " على متن الأثر " - مج الخضراء - ص ١٥٠ .

(٣) من قصيدة " اسكتي يا نفس " - مج الخضراء - ص ٣٤٠ . والصحيح في " العلى " كتابة " العلا " بالألف ممدودة .

وقد يهب الزمخشري كنيته بُعداً تخيلياً ، فيوشحها بأسلوبٍ استعاري أو تشبيهي ، ويندر في هذه الحالة أن تتجرد الصور الكنائية من عنصر الحركة . وهذه إحدى كنايات شاعرنا التي وظفها للدلالة على معنى " الخضوع والاستسلام " - خلافاً للكناية السابقة - وارتكز في بنائها على توفير ما انتفى في تلك الصورة ، فإذا التفتي المنفي هناك يستحيل هنا انحناء ، ويغدو ذلّ الهامات مقابلاً كنائياً لانتصاب القامات ، وهي محاور حركية يضمّهما تشخيص بديع " للخطوب " :

تحني الخطوبُ له هاماتها فَرَقاً وفيه من روعة التوفيق أسرار^(١)
وما امتدّت فيه الكناية عبر غطر استعاري ، الصورة التالية :

وغبارُ السنين ملءُ جفوني وركامُ الأيام في أعضائي^(٢)
فغبار السنين الذي علا عيني الشاعر ، كناية موفقة عن المشيب ، والأصل فيها استعارة " تصريحية " قامت على أركان تلك الاهتزازات الانفعالية والتخيلية التي أحدثها إسناد الغبار إلى السنين ، وإسناد التركيب بأكمله إلى الجفون .
وفي بعض صوره ، ربما صنع الزمخشري كناية جامعة لأقطاب التفعيل الثلاثة ، وهو أمرٌ نادر قلما يكون ، ومن أمثلته عند شاعرنا قوله :

يا ليالي العمر في بحر الهوى عقربُ الساعة يمشي في الكتيب^(٣)
إذ تبدو الحركة المتناقلة لعقرب الساعة وهو يمشي ويغوص في الرمال كنايةً بارعةً في التعبير عن بطء الزمن من وجهة نظر الشاعر ، وقد صدرت هذه الكناية في فعاليتها عن تحقيقها لعنصر الجذّة بسلامتها من العرفية والتداول ، وعن تشبعها بالحركة النفسية النبتقة عن العناية برسم تعطل الحركة وتعرقلها ، هذا إضافةً إلى سريان الحس الاستعاري خلف " مشي عقرب الساعة في الكتيب " .

• • •

(١) من قصيدة " عودة الصقر " - مج النيل - ص ٤٧ . ومن الكنايات القائمة على " الاستعارة "

الكناية في " وتمسك بالزمام لها يمضي " من قصيدة " إلى صخرة " - مج النيل - ص ٦٦١ .

(٢) من قصيدة " حطام القيثارة " - مج الخضراء - ص ٩١٠ . وانظر الصورة أيضاً في " اغتراب " - مج الخضراء - ص ٣٠١ .

(٣) من قصيدة " ساعتها " - مج الخضراء - ص ٩٧ .

ثانياً : وسائل حديثة لتشكيل الصورة :

يأتي عذ هذه الوسائل حديثة في ميدان التصوير الشعري من حداثة تناول النقدي لها على الكيفيات المتعددة التي وردت بها ، ومن الثغرات النقّاد إلى تقنيات دقيقة للعلاقات بين الأطراف فيها لم يكن النقد القديم قد قنتها بالشكل المطلوب والكامل ، الأمر الذي سيّبن بوضوح بالوقوف على ما لها من حدود وأبعاد وأدوار في دراسة تُعنى بالتعريف بكل وسيلة منها ، على نحو يراعى فيه البدء بـ :

أ - التشخيص والتجسيد والتجسيم .

ثم : ب - الرسم بالكلمات .

وأخيراً : ح - الرمز وتراسل الخواس .

• • •

أ - التشخيص والتجسيد والتجسيم

كانت هذه الألوان الثلاثة مطوية في رداء الاستعارة المكنية ، وقد فك النقد الحديث إسارها من هذه القوقعة بما أعمله فيها من التفتيت والتفكيك إلى أجزاء متعددة تملك تميزاً وخصوصية . ولا مبالغة في أن ما قام به هذا النقد من توجيهٍ للأنظار إلى الدور التصويري البديع لهذه الألوان " الاستعارية " الثلاثة ، كان إرشاداً منه للشعراء إلى ما يمكن اعتباره العصا السحرية في عملية التعبير الشعري بالصورة ، فقد انطلق التشخيص والتجسيد والتجسيم بالنزور إلى عالمٍ أكثر حيويةً وتمثلاً مما كانت عليه عبر الأدوات السابقة ، وكان لها مع حيويتها وحركتها صفة المرونة في الانضمام إلى سلسلة الصور المقدّمة في العمل الشعري على غاية ما يراود من التفاعل والاندماج والإيحاء ، الأمر الذي أكسبها انتشاريةً واتساعاً وبالتالي حضوراً قوياً في جملة الحصيلة الأدبية للشعراء المعاصرين ، وفيهم شاعرنا الزمخشري .

وفكرنا التصوير بالتشخيص أو التجسيد تنطلقان من الأساس ذاته ، فالأداتان تُعنيان بإضفاء أفعال وصفات وخصائص الكائن الحي - إنساناً أو حيواناً - على ما لا يمتلكها من العناصر . وقد وقع شيء من التداخل في حدود هذا الإضفاء بين النقّاد ،

فرأى بعضهم التشخيص عاماً لكلا الأمرين^(١) ، وصرفه آخرون إلى ما يتعلق بصفات وأفعال الإنسان في حين خصّ التجسيد بالأخذ عن الحيوان في تشكيل الصورة^(٢) .
ولهذا ، وميلاً عن الخلط وإيهام التعميم الذي يشوب الرأي الأول ، وعن تدخل الكل مع الجزء في الثاني ، رأيتُ تحديد التشخيص في كونه فنّ التصوير القائم على إكساب العنصر المصوّر أفعال وحركات وسلوكيات الكائن الحي الكلي : إنساناً أو حيواناً ، أما التجسيد فيقتصر على إكساب ذلك العنصر أعضاء الجسد وخصائصها المتعلقة بها : كاليد والعين والذيل والصوت وما إلى ذلك مما هو جزء من الكائن الحي : إنساناً أو حيواناً أيضاً ، وبذا تبدو الآلية التي يخرج بها التجسيد أكثر انغلاقاً من آلية التشخيص التي تتنوع بما يتلاءم مع تنوع وتلون الأفعال والسلوكيات وتعدّد الصيغ والقوالب التي تؤديها وتحملها .

التشخيص

فالتشخيص - كما أبانت الدراسة التطبيقية في شعر الزمخشري - يتخذ أحياناً موقعه في بناء الصورة من خلع " الفعل " الإرادي الحي على العنصر المصوّر ، فتراه يرقص ، ويغني ويقول ، ويتسّم ، ويبوح ، وينوح وما إلى ذلك من " الأفعال " التي تؤدي مهمة تحريك الصورة وإحيائها في أعلى ما يمكن من مستويات الأداء بمحافظتها على عامل الزمن إلى جانب تلك الأبعاد الحركية والحيوية . فعلى سبيل المثال : ها هي إحدى الصور تمتلئ بالشخص والاحداث بالاستناد في تشخيصها على أداء الفعل المسند إلى ما لا يملكه :

فألمني كالغيد تذكّي حرقاً	وتجنّى ^(٣) في الرضا والغضب
فهي تسخو بوعود عذبة	ثيرة دفاقة بالكذب
وهي آل ليس تروي ظمأ	وأنا من وهمها في وصب

(١) انظر مثلاً رأي الدكتور علي عشري زايد في " عن بناء القصيدة العربية " - ص ٨٥ - ٨٧ .

(٢) هو رأي الباحثة نجاة بنجر في رسائلها للمجستير - ص ٤٣١ .

(٣) أصلها " تتجنّى " ، وحذفت الناء للوزن ، وكان بوسع الشاعر الاستغناء عن الواو وكتابة الفعل

كلما لاحت وأومات لها هربت سبّاقة في الهرب
وأنا أقفّو خطاها لاهثاً وهي تدري أنها تلعب بي^(١)
فلا تملك " المنى " التي يتحدث عنها الشاعر قدرة على الإتيان بأي من الأفعال
الماضية خارج نطاق الصورة ، لكنها داخل الصورة ملكت فعل ذلك فكان منها التجني
في الرضا والغضب ، وإعطاء الوعود وإخلافها ، والمبادرة بالركض والهرب حال
مواجهتها مع الشاعر ، وهي فوق ذلك كله واعية لما تفعل ، تصدر في تغذيها له عن
تخطيط وإصرار على اللعب به .

وقد كان إعمال التشخيص والتجاوز في التعبير بإسباغ هذه الأفعال الإرادية على
تلك المنى - وهي معنوية مسلوقة الإرادة - هو الأداة المثلى لإخراج الصورة على هذا
النحو المنسّق زمنياً والذي استطاع احتواء التجربة .

وفي لمسة تشخيصية أخرى للشاعر تأسرنا صورة الصحراء وهي تنفض عنها
الجفاف والجذب :

والصحاري التي تتأعب فيها الجذب سالت مع الربيع نضارا^(٢)

فلا يفوت تصوّر المتلقي هذا الجذب الذي تراخى حين أصابه الكسل والخمول
فتمطط مثائباً لما آذن الربيع بانقشاعه ، وهي صورة استحضرها مشهدٌ فم مفعور
يتنشق منه الهواء - فيما يمثل آلية الفعل تئاءب - وقد غُرس في جانبٍ قفرٍ من القفار
المقحّلة ، والقم بحاله هذه لازمة للكسل والخمول ، أما القفر فهو أقرب معادلٍ حسي
للجذب والقحط من كونه أثراً ظاهراً عنه ، فضلاً عن أن الشاعر نفسه يسوق الخليفة
الملائمة لهذا العنصر بتحديد مركز الصورة ابتداءً في " الصحارى " .

وكما يوظف الزمخشري التشخيص في إحياء صورة متفائلة ، فإنه يمنح به نفحاً من
الحياة للانفعالات القاسية والأحاسيس السوداوية أيضاً ، فهي ذوات أفعال وأعمال ،
والشاعر ينفخ فيها روح الحركة والتأثير مكرهاً على ذلك بما يفرضه وجودها الواقعي

(١) من قصيدة " اسكتي يا نفس " - مج النيل - ص ٢٠٥ .

(٢) من قصيدة " على الضفاف " - ألحان مغرب - ص ١٣٨ .

المحقق به من ضرورة التسليم بها والاعتراف بدورها ، ولهذا نجده يعترف بخطورتها وبحضورها " الفاعل " فيقول :

أبدأ ترقصُ المخاوفُ حولي كاشراتٍ عن كل ظفرٍ ونابٍ^(١)

إن المخاوف ليست بحاجة إلى الدعم في استحضار أجواء الخوف والتوجس ، لكن إمدادها بالحياة وعلى هذه الصورة من الرقص والتخايل والتمايل الدالة على التردد والترقب ، زاد من قوة الإيحاء ومن إشاعة تلك الأجواء .

ومثلها " موت الذكرى " و " حياة الألم " اللذان أرتاهما الصورة التالية :

تموتُ بخاطري الذكرى ويضحو على أشلائها الألمُ الدفينُ^(٢)

فهى صورة مؤثرة " للذكرى " عند شاعرنا بدت فيها كأنناً حياً تمضي عليه سنة الموت ، فيحيا بموتها " الألم " .

و " أيام الشاعر " عرضة للنحر والقتل في بعض صورته ، إنها أيضاً " كائن حي " يسري عليه ذلك الحكم الذي ترى الشاعر يشته في قوله :

نحرتُ شبابَ أيامي وفي الباقي لها قودُ^(٣)

وينفيه في موضع آخر فيقول :

وما بي أيامٌ على مذبج الهوى نحرتُ ، ولكن ما أسرُّ وأسترُ^(٤)

وربما رسم الشاعر شخصه - في هذا المنحى النفسي من التجارب - مستعيناً بأفعال حيوانية ، فإذا بالمعنويات أحياء " تعوي " كعواء الذئب ، من مثلها في قوله :

وعلى الدروبِ مخاوفٌ تعوي فيرعبني الصدى^(٥)

أو هي " ترأر " كما يزأر الأسد ، وهذا واردٌ في قوله :

فإن زارتُ حيالي نانباتٌ رماها حدُّ صبري للشَّتاتِ^(٦)

(١) من قصيدة " الحرمان " - مج النيل - ص ٣٧٠ .

(٢) من رباعية " ذكرى أليمة " - مج النيل - ص ٦٣٨ .

(٣) من قصيدة " ثورة نفس " - مج النيل - ص ٣٩ .

(٤) من قصيدة " دعاء " - مج النيل - ص ١٧٩ .

(٥) من قصيدة " تغريدة " - مج النيل - ص ٤٩٦ .

(٦) من قصيدة " حد الصبر " - مج الخضراء - ص ٣٨٤ .

والصورتان تتقيان هاتين الخاصتين الحيوانيتين في خلق شخصيهما إمعاناً في تقوية هذه النابات وتلك المخاوف التي أَلَمَّتْ بالشاعر في حياته وعمَّق أثرها ، فالزئير ، وهو لازمة للأسد ، والعواء الذي هو لازمة الذئب - وكلاهما من ضاري السباع موحيان في انخلاعهما على العناصر المشخصة بضراوتها ووحشيتها وهي تعترض سبيله وتنتاب مقاصده ، وقد ارتقى التشخيص في ثاني البيتين بالصورة بما وقع بينه في الشطر الأول وبين التشخيص في الشطر الثاني من التقابل والتضاد ، ففي مقابل قوة النابات وشراستها تظهر قوة أعظم تنقضها وتقضي عليها هي قوة الصبر الذي " يرميها " للشتات .

• • •

في أحيان أخرى ، يتخذ التشخيص موقعه في الصورة مثولاً من خلال " الأسماء " : مصادر أو مشتقات ، يفقد بذلك البعد الزمني ، لكنه يظلّ محفوظاً بالأبعاد الحيوية والحركية يشبه إياها فيما يستحضرها من التصاویر المترسمة للاهتزازات والتهادي والتأوه والضحك والحنوّ والعقوق والسُّكْر والصحو والغفلة واليقظة^(١) وغير ذلك مما تثبت الشواهد التالية شيئاً منه .

ففي وصف " ممرضة " يقدم الزمخشري صورته القائلة :

أراها كفجر العيد لآح شعاغه ضحوكاً كأنفاس الربيع المبكر^(٢)

وفيهما يبدو الحس الجمالي واضحاً لا يغفل عنه تذوق من يتلقاه ، وهو أثر من عوامل عدة اشتركت في خلقه ، أحدها ذلك التشخيص اللطيف لفجر العيد والذي أوجده المشتق " ضحوكاً " بنجاحه في نقل معالم الفرح والابتسام نقلاً حياً ماثلاً ، والذي كان وجوده إلى جوار التشبيه البديع الشفاف في قوله : كأنفاس الربيع المبكر " مما صنع الحياة والجمال في الصورة ، وأمكن من ملاسة مبلغ رقة ذلك الفجر البهيج المصور للمحبة .

(١) نجد " غفلة الزمان " في قصيدة " الحرمان " - مع النيل - ص ٣٧٣ . ونجد " الفتنة القيطي " في

قصيدة " عند البحر " - ص ٤٥٠ ، ومواضع أخرى غيرهما .

(٢) من قصيدة " إلى ممرضة " - مع النيل - ص ٢٤٨ .

ويقوم التشخيص على أكثاف المصادر في الصور التالية التي تقف فيها على " ابتسامات الزمان " و " تهادي البحر " و " عقوق الدهر " و " همس الجفون " ، حيث يقول الشاعر :

وأرود دربي وهو مزدهر الجوانب والمسالك بابتسامات الزمان^(١)

ويقول في تصوير " النيل " :

فإن سرى فالتهادي من خلانقه وصفحة الماء كأس والمنى حبيب^(٢)

كما يقول في أخرى :

ها هنا بين رفاق كم لقوا من عنت الدهر عقوقا^(٣)

ومن قصيدة " خداع نظر " يأتي قوله :

وتبت الشجون في همس جفن يرمق الطيف من وراء السياج^(٤)

ويلاحظ في هذه الشواهد وما شابهها مما يعتمد على الأسماء دون الأفعال في تشخيصاته أن الحيوية تتفاوت في الدرجة علواً وانخفاضاً ، فتبدو خافتة أقرب إلى السكون من مثل التشخيص " بالابتسام " ، ثم هي أوضح في " التهادي " وإن لم تخل أيضاً من خفوت ، وترتقي درجة في " الهمس " باستصحاب البعد الصوتي مع البعد الحركي للشفاه والذي يستدعيه ذكر هذا العنصر المخلوع هنا على العين ، أو الأجفان - كما يذكر البيت - ، والصورة الأخيرة - حيث عقوق الدهر - تقدّم مستوى حيويّاً أعلى من سابقتها ، وهو ما ليس مردوداً إلى لازمة حركية قوية ترد بورود العقوق ، بل إلى لازمة سلوكية عرفية تمنح هذه الكلمة - في الغالب - ألواناً من الحركات الصاخبة - غير المحدودة - والدالة على الرفض والتمرد .

(١) من قصيدة " سائل " - مج النيل - ص ٦٨٢ .

(٢) من قصيدة " غصبة النيل " - مج النيل - ص ٢٥٤ .

(٣) من قصيدة " هاهنا " - مج النيل - ص ٥٧١ .

(٤) مج النيل - ص ٤٢٧ .

وما قيل في هذه الصور المرتكزة على المصادر ، يُقال في تلك المرتكزة على المشتقات ، فكلتاهما من الصيغ الإسمية ، والأسماء ذات أبعادٍ حركية نسبية مصدرها ما تعطيه الكلمة نفسها من الإيحاء بهذا البعد ، على النحو الذي وضح في الشواهد السابقة ، ونلقى مثله في صورة الزمخشري الآتية :

بألفاظٍ مرتَّحةٍ سُكَّارى تنَدَّتْ في المِراشِفِ بِالسَّرواءِ^(١)

إنَّها تعج بالحركة والحياة ، وهي حركة على كيفية خاصة توحى بها الكلمات الواقع فيها التشخيص ، فالألفاظ - وهي حسية معنوية في آن^(*) - تترَّح تَرَّح السكَّارى التملين بكل ما يظهر مع هذا التَرَّح من كثرة التخبُّط والاضطراب وتدقُّ الحركات في غير انتظام أو اتزان . والصورة جميلة مخيَّلة بهذا التشخيص المتكرر للألفاظ ، وبما تبعه من تجسيمٍ بديعٍ لها حين أخرجها الشاعر مخرج ما يتندَّى من الأجسام قائلاً : " تنَدَّتْ في المِراشِفِ " .

وأحياناً ، يتآزر الفعل مع الاسم : مصدراً أو مشتقاً في إبداع الصورة التشخيصية ، وبذا يث الشاعر أكثر من زاوية للحياة في صورته منوعاً في الصيغ ، مانحاً بذلك المزيد من المتعة في الانتقالات بين الأدوات اللغوية والأساليب ، وهو ما تبديه هذه الصورة الباكية " للقلب " :

أَحْبِسُهُ بَيْنَ الْحَنَائِيَا مَقِيداً فَيَسْبِغُ بِي وَسَطَ الدِّيَاغِي مُعَرَّبِداً
وَأَزْجُرُهُ مِنْ أَنْ يَذِيعَ شَكَاكِيهِ فَيَمْلَأُ أَطْبَاقَ الْفَضَاءِ تَنْهَداً^(٢)

ولعل الاستفهام الذي استهلَّ به الشاعر صورته كان خطوة أولى منه في هزِّ مشاعر من يتلقاه إذ هو تعبير بلاغيٍّ محمَّلٌ بالحيرة والتردد والقلق التي رغب الشاعر في إيصالها

(١) من قصيدة " إلى شاعرة " - مج الخضراء - ص ٤١ . وتجذ صورة " الألفاظ سكَّرى " أيضاً في قصيدة " ذات الحال " - مج النيل - ص ٥١٦ .

(*) تعتبر معنوية على الإجمال ، لكنها حسية " مفردة " ، فكل لفظة مسماة بعينها تُدرك بالسمع أو بالرؤية عند كتابتها .

(٢) من قصيدة " فؤادي " - مج النيل - ص ٢٧٣ .

لمن يسمع شكايته ، ومن ثم جاء توالي التشخيصات الحزينة لفؤاده مؤكدات للحالة الشعرية التي أشاعها الاستفهام ابتداءً ، فقلب الزمخشري - كما يصوره هنا - رهين سجن الكتمان وخنق البوح بالشكوى ، وهذا القيد الذي طوّقه صاحبه به يأخذه إلى أجواء من الهيام والضياغ يسبح فيها صارخاً متضجراً تقتضي حالته إعادة الترويض والتهذيب لكنه يستعصي على ذلك كله فيتفجر عنه تنهّد وتأوّه يملآن الفضاء .

والتأمل لهذا الوصف المؤلم لفؤاد الشاعر المكثوم يجده يتخذ على امتداد الصورة محطات تشخيصية يبعث من خلالها الحياة في ذلك العنصر المصور ، فالزمخشري يشخصه أولاً بتطويعه لفعل الحبس الذي لا يكون حقيقةً إلا لحى ، ويضع بين يدي هذا التجاوز الدلالي ما يفسره : وهو مقام الحديث عن " القلب " ، وقوله " بين الحنايا " الدالة على موضعه ، ثم يمنحه بعداً حيويّاً آخر فيطوّعه للقيد وحكمه حكم سابقه في اختصاصه بالأحياء ، وعلى الأخصّ بمن يملكون قدرة على التمرد والعصيان منهم ، بينما يناسب التعبير عن توثيق ما لا يعقل الربط والتوثيق لا التقييد .

ويأتي الشاعر من بعد بفعل " الزجر " لذلك القلب تأديباً له على شكايته التي يذيعها ويوح بها ، فما يكون من جوابٍ إلا عمدته إلى ملء الكون بأهاته وتنهّده ، وهذا المقطع من الصورة يفيض بالثراء التصويري فالقلب " يملأ " و " يتنهّد " ، والفضاء " أطباق " تملأ بالتنهّد ، وبالتالي فالتنهّد نفسه جسمٌ يملؤها . إنها تداخلات تصويرية مركّبة قدّم بها الشاعر هذه التجربة ولم يخالفه التوفيق فيها .

والفعل " يملأ " الذي انطلق منه تشخيصٌ في الصورة الماضية ، تحتضنه أخرى وعليه تركز في تشكيل أحد تشخيصاتها ، لكنّ له آلية مختلفة تدركها حين تقف عليها في قول الشاعر :

وجراحي تملأ الدنيا نواحاً وأنا أسكيتُ باللحن الجراحاً^(١)

قد لا يعطي الفعل " يملأ " أيّ ملمح تشخيصي إذا وقفنا عند حدود إسناده إلى فاعله ، فالجراح قد " تملأ " على الحقيقة ، كأن تملأ الجسد أو عضواً من الجسد على

سبيل المثال ، أما أن تملأ تلك الجراح " الدنيا " فهذه هي نقطة الانطلاق في رسم التشخيص ، إذ تقع هنا المبالغة المطلوبة للتخييل بالصورة ، فلنعمل الملاء على هذا النحو خاصة لا تكون إلا في حال وقوعه من الأحياء ذات الإرادة ، والتجاوز في النتيجة يلزمه تجاوزاً في الأفعال . والصورة تكتمل بإضافة خط جديد من المبالغة يجعل مادة ذلك الامتلاء هي " النواح " من قبيل تجسيم هذه المعنوية بما يملأ ويشغل حيزاً ، ومن قبيل أيضاً التشخيص المطوي - إن صح التعبير - فصدور النواح عن الجراح دلالة على وقوع الفعل منها ، وهو فعل لا يصدر إلا عن الكائن الحي ، مما ينتهي إلى التسليم بوجود تشخيص في هذا الموضع طريقه المصدر " نواحا " .

وفي الشطر الثاني من الشاهد السالف ينتظم تشخيص ثالث مع أخويه فترى الشاعر " يُسكت " تلك الجراح الناطقة مقدماً بهذا الفعل لوناً تشخيصياً مؤازراً في التعبير .

ومن قصيدة " صوت الحياة " تأتينا صورة أخرى تجمع التشخيص بالفعل إلى التشخيص بالاسم في التشكيل بهذه الأداة ، إذ جاء فيها :

وفي كُفِّي معزافاً حنونٌ يناعمني بأحلى أمنياتي^(١)
ليس هذا المعزاف الذي يتغنى به الزمخشري إلا قلمه المعبر . عما يجيش في نفسه ، وهو في احتوائه لمشاعره أهل للممح بشري عاطفي يضيفه عليه ، فهو حنون عطوف كما وأن الإنسان يملك الحنان والعطف ، وهو في ترفقه بشاعرنا الحالم يخرج إلى معلم تشخيصي آخر تمثل في السلوك ، حيث يناعمه ويناجيه مترئماً بأحلى الأمنيات التي تدور بخلد الشاعر وخاطره .

وقلم الزمخشري يحظى بكثير من عنايته وتغنيه ، فهو " فوهة البركان " التي يتنفس منها ويتخفف من خلالها من حممه ولظاه . والشاعر في إحدى ترثماته بهذا القلم يرسم لوحة تنفث الحياة فيه وفي صريره فتريكهما شخصين ماثلين ييدر عنهما ما ييدر عن الأحياء : قبولاً للنداء والخطاب ، وزجرة ، وترقفاً :

(١) مع النيل - ص ٦١١ . و " معزاف " : صيغة مبالغة من عازف على وزن " مفعال "

يا يراعِي ومُنْسِي ونَجِيّ في اغترابي ، يا مثالَ الوفيّ

زمجراتِ الصريرِ منك دواني

فالفظَ اليومَ ما طوتُ أنحائي

لا .. ترفّق واسكبْ أبيّ دِمائي

زَفَرَاتِ مشوشاتِ الاداء^(١)

والصورة لها توقيعات جمالية متعددة ، فعلاوة على معالم الحياة والتشخيص البادية في مناداة " اليراع " ^(٢) ، وإجراء اللوحة كلها على خطابه بما في ذلك توجيه ضمير الخطاب الظاهر في " منك " والمضمّر في " الفظ " و " ترفّق " و " اسكبْ " ، ثم التشخيص في إسباغ فعل الترفّق والتلطّف عليه ، أقول علاوة على هذا الجانب الجمالي المؤثر في الصورة ، عمد الشاعر إلى الاستعانة باستعارات تصريحية في " مؤنسي " و " نجّي " و " يا مثال الوفيّ " و " أبيّ دمائي " المشار بها إلى الحبر المدوّن لأحاسيسه ، كما ارتكز على موسيقية الوقف في السطر الثالث :

لا .. ترفّق واسكبْ أبيّ دِمائي

إذ بعد استرساله في تقصّي رفق مشاعره وأنفعالاته ، يرق في ذهن الشاعر ما يراه أصدق وأقرب إلى الحقيقة ، ويعلن عن هذه الانتباهة بوقفٍ بعد " لا " النافية لما كان مقرراً قبل برهة ، ثم يقدم البديل الأصوب - في رأيه - . ولعلّ خير ما أفادته الصورة من هذه الالتفاتة هو الفاصل الموسيقي نفسه ، أما المعنى فلم تُغنِ الصورة منه بشيء ، إذ لم يختلف ما طالب به بعد الوقف عما طالب بالكف عنه ، فسكب الدماء لا يختلف عن لفظ ما تطويه الأنحاء ، إنّ في كليهما قسوة وتعسّفًا . هذا فضلاً عن أن الشاعر يُخفّق في تحقيق الملاءمة بين الألفاظ ، فليس الترفّق الذي يطلبه من قلمه مما يتلاءم مع سكب الدماء !!

• • •

(١) من قصيدة " صليبي " - مج النيل - ص ٤٣٨ .

(٢) اليراع : ترخيم لليراعة ، وهي اسم للقلم يُتخذ من القصب ، ثم استُخدم تجاوزاً للدلالة على القلم

عموماً .

والشأن في معظم تشخيصات الزمخشري أن تأتي - مع جمالها - مألوفة لا تشطح بعيداً في التخيل والإدهاش ، بيد أن شفافة التصوير وبراعة التحليق الخيالي تأخذه أحياناً إلى تشخيصات بارعة قادرة على إثارة الدهشة والإعجاب ، حيث يفتن بها التعبير ويعظم تأثير عناصره وإحساساته سياقاته مما ترى في صوره المقدمة من لغات ابتكارية ناجحة ومهرجانات تضح بالحركات والشخوص والرؤى العجيبة .

فمن قصيدة " سراب الأمل " تطالعنا هذه اللوحة العجيبة :

ألفاً ذكرى مزقتها بالتناسي	غير ذكرى تشدني للسوراء
لمساء تثاءب الحب فيه	وتمطى الوجوم في الظلماء
والهوى راح يلحق الأمس ركضاً	في ضباب الأوهام عبر الفضاء
وأنا والضنى ضجيجان ناما	في إهاب ممزق الأجزاء ^(١)

تحدث المقطوعة بنفسها عن فنية التصوير فيها ، فليس من بيت إلا ويحوي قفزة مذهشة بالتشخيص ، بدءاً من صورة ذلك الحب المثائب تراخياً وكسلاً ، ثم الوجوم المتمطي في الظلماء ثقلاً ونكداً ، إلى صورة الهوى راكضاً خلف الأمس الذي شهد حياة الحب ونشاطه ، فهو مجدّد اليوم في طلبه لإعادة العهد القديم ، وانتهاءً بهذه الصورة المأساوية البديعة للشاعر يشارك الضنى فيما لا يؤمل من المضاجع ، المضجع الممزق الذي لا يؤي صاحبه ولا يقيه ما يتقي .

وفي قصيدة " ثورة نفس " يوافيك الزمخشري بصورة مخيفة للأرض وهي تتكشف عن جوفها المرعب ، فيقول :

وهذي الأرض فاغرة	وفي الأعماق ملتحد ^(٢)
تثاءب ^(٣) عمّن اندثروا	وتبلغ كل من يفد

(١) مج الخضراء - ص ٣٠٦ .

(٢) الملحد : الملجأ لأن اللاجئ يميل إليه . (لسان العرب - ج ٣ - ص ٣٨٩) .

(٣) يرتبط التأوب دائماً بالكسل والتراخي أو الحاجة إلى الأوكسجين (في رأي علمي) ، أما الشبع

والانتهاء من الابتلاع وما يتعلق بالهضم فإن الظاهرة النفسية الغالبة معه هي الجساء لا التأوب .

وتضحك في قرارتها لولود لها تنيد^(١)

إنها التشخيصات هي التي تأخذك دونما وعي منك إلى عوالم الموت والحدود الموحشة في هذه الصورة ، والرأي عندي أن الخط الأول هو أقواها على الإطلاق ويأتي ما بعده خادماً له ماداً في أثره ، ففاه الأرض الفاجر مؤشراً للخطر على الدوام ، وإذا كانت نهايته لحظة لا محالة ، فإن خطورته أقوى والإعلام بذلك أدعى للتخويف والإرعاب . إن الصورة إحدى إبداعات الزمخشري الشخصية ، ولا أظن أحداً يمكنه تجاوز إحيائها وتأثيرها وهو يصادفها قراءة أو استماعاً .

وللشاعر أفنونة تشخيصية أخرى يتحفنا بها قاتلاً في رثاء فنانة ماتت غرقاً :

لم تدري أن الردى قد هيأ الجاما^(٢)

لتحتسي من رحيق الكأس الزاما

ألقي بها قسوة لم يخش إيلاماً

وزادها بهدير الموج إكماماً

لقام من موجه للموت أخصاماً

وهذه كأسه في كفه لعت

يقفو خطاها فلما لاح مصرعها

ألقي بها في عباب اليم معتسفاً

يضج لو أنه يقوى لنصرتها

إليه يأمره أن يخني الهاما^(٣)

فمال للشاطيء الحاني وأسلمها

هذه " التراجيديا " الشعرية التي يقدمها الشاعر ، إحدى المهرجانات الحركية الصاخبة ، لتصويرها لحظات الصراع الصاخب مع الموت ، وهي تنطلق من فن التشخيص أيضاً - كما هو الأمر في الشواهد المسافة من قبل - فتبدأك الحديث عن ردى يُعدّ قدحاً للمرثية فيه نهايتها وفناؤها ، وكيف أنه يترصد بها مترقباً خطاها ليضرب ضربته القاضية ، وحين يفعل ، يلقي بها في عباب البحر دونما رحمة أو عطف مكمماً إياها بذلك الموج المتلاطم الذي حُرمت به حتى حق الاستغاثة والصراخ . ثم

(١) مج النيل - ص ٤٠ .

(٢) يرتبط الشطر الأول بما قبله ارتباطاً وثيقاً .

(٣) من قصيدة " مصرع فنانة " - مج النيل - ص ٢٦١ .

يمضي بالصورة بإحياء ذلك البحر وتشخيصه في الموقف المأساوي المصور فيظهره بطلاً شهماً يعترض على ما يراه من الفتك بتلك الغانية لكنه مكتوف اليدين لا يملك القدرة على نصرها وإنقاذها من قبضة الموت الخفق . وفي الخط الأخير يسدل الستار على انتهاء الصراع بموت الفتاة وتشيع الطبيعة لجثمانها فال موج يحملها إلى الشاطئ ليضعها عليه برفق أسفرت عنه كلمتا " مال " و " أسلمها " ، ويكون الختام أن يحني ذلك الشاطئ رأسه للفقيدة إجلالاً وإكباراً .

إن خطوط التراجيديا جميعها لم تقصر عن مستوى الجودة والجمال ، غير أن بؤرة الصورة كانت في ذلك التشخيص الرائع للبحر وهو يرفض الموقف ، والبؤرة في تقصي حالة نفسية متخيلة لذلك البحر وهو يتمنى لو يملك حولاً يخاصم هو وموجه الموت به ، والبؤرة أيضاً في تلك الحاتمة الساجية المشبعة بالاستسلام والتي كانت مستراحاً نفسياً - غير محبب - من قهر الصراع لكل من الفقيدة والشاعر وكذلك المتلقي .

هذا والصورة السابقة تستمد بعضاً من خطوط تأثيرها مما صاحب التشخيص من ألوان تصويرية أخرى ، كان منها التجسيد الذي طعم به الشاعر الصورة في موضعين ، أحدهما قوله : « في كفه لمعت » ، حيث جعل للردى كفاً . والآخر في قوله : « أن يحني الهاما » : حيث جعل للشاطئ ، هاماً ورأساً يحنيه في خضوع .

والإتيان على ذكر هذين الملمحين التجسيدين يفضي بنا إلى الحديث عن آلية هذا اللون ودوره في أداء الصورة وتشكيلها عند الزمخشري .

فعوداً على بدء تجدني خلصت إلى أن التجسيد مصطلح يشير إلى إضفاء عضو أو خاصية عضو من الأعضاء الإنسانية أو الحيوانية على عنصر لا تكون فيه أصلاً ، كإضافة العين إلى الليل ، ونسبة الناب إلى الجحود ، والأنامل إلى الحيرة ، والأعناق إلى الصعاب ، وما إلى ذلك ، وهو ما تعتمد الصورة على بعضه في قول الزمخشري :

وعيون الليل في درب المنى قد تلهت بمصابيح البكور^(١)
وقوله من أخرى :

أسلمتني لأنياب الجحود فهل
بغيره من نزيف الجرح اعتصم^(١)
ومن ثالثة تأتيك هذه الصورة :

وإن الدجى يُرخي عليّ غداً
بأطرافها تلهو أنامل حيرتي^(٢)
أما " أعناق الصعاب " فجدها في الصورة التالية :

أغرّد بالآمال وهي سخية
ولي من نداهها في العلاء صروح
تطاول أعناق الصعاب فخورة
بعزمي وبالياس البغيض تطيح^(٣)
وكّلها صوراً تخلق من المعنويات والماديات الجامدة كائنات حية لها أجزاء جسدية ،
حيث تطالعنا عيون على سطح الليل الحالك وهي تكثف من ظلمته وتجرّده من عناصر
الإضاءة في مفارقة لطيفة بين هذه العتمة المطبقة وما يصحب العين عادة من بريق
ولعان يمدّان بشيء من النور ، ويظهر الجحود مستزيداً من معالم التنفير بتلك الأنياب
البغيضة النابية في معمة ملامحه ، كما تأسرنا براعة وحلماً تلك الصورة التي ترينا
الحيرة بذاتها هائمة ساهمة تُسرّح أناملها بين أطراف غداث الليل في أرق ما يكون من
التعبير عن التلازم الأزلي بين الليل وحالات الحزن والضياغ النفسي لصاحب المهوم .
ويبدلي التجسيد بدلوه في خلع طابع حيوي على الصعاب فيقدّم " أعناق
الصعاب " ذليلة صاغرة إذ تطاولها الآمال وتفخر عليها بما للشاعر من عزيمة
وإصرار^(٤) .

وقد يعزو الشاعر خاصية العضو دون العضو نفسه ، فيقدّم بذلك نمطاً تجسدياً
أيضاً لكن بطريقة مختلفة ، من مثل فعله وهو يرسم هذه الصورة للقضاء :

(١) من قصيدة " رفيق العمر " - مع الخضراء - ص ٥٥١ .

(٢) من قصيدة " جسور الصبر " - مع الخضراء - ص ٨٤٧ .

(٣) من قصيدة " مع الطير " - مع الخضراء - ص ٨١ .

(٤) انظر مزيد من التجسيديات في التجسيد بالقلم في " قم الدهر " من قصيدة " طلعة اليمن " - مع

النيل - ص ١٨٣ ، والتجسيد بالذراع في " ذراع اليأس " من قصيدة " انتظار " - مع الخضراء -

ص ٩٣ . وغيرهما .

فإذا بالقضاء يقرعُ سمعَ الليلِ بالرَّزءِ طارقاً أبوابي^(١)

إن القضاء يقرع "سمع الليل" بأنباء النكبة التي هزّت المشاعر هاهنا ، والليل جامدٌ لا يسمع أو يدرك ، لكن الشاعر يضيف آلامه على الكون كله فيُشرك الليل فيمن يشركه معه في هذه التجربة القاسية ، ويستفيد من ذلك أيضاً في تحديد التوقيت الزمني لحلول ذلك القضاء المر ، ووسيلته إلى تحقيق كلا الأمرين هي منح الليل بُعداً حيويّاً حاضراً في "السمع" الذي هو خاصية للأذن من الأحياء .

والخطى أثرٌ عن الأقدام ينسبه شاعرنا إلى الليل ، وإلى الهلال فيقول :

وخطى الليل في ستارٍ من الفتنةٍ تقفو خطى الهلال الوليد^(٢)

أما "الصوت" فخاصية للحنجرة يُعملها الزمخشري في إحدى صورهِ الطريفة للردى . إذ تراه ماثلاً في قوله :

قد يَحْ صوتُ الردى ما عاد ينسكبُ فالحزن جاشت به الأنواءُ والسحبُ^(٣)

يدو الردى مُغرِقاً في البكاء والحزن ، مشاركاً ما حوله من المظاهر أَسَفَها ولوعتها ، فصوته منهكٌ مبجوح ، وهو حبيسٌ عن الاسترسال والانطلاق ، الأمر الذي أبان عنه التراسل في "ما عاد ينسكب" .

• • •

والتجسيد - كما وضح من الشواهد السابقة - يمثل أبسط الأشكال المتفككة عن الاستعارة المكنية ، فآليته العضوية السطحية تجعل منه لوناً تصويرياً واضحاً ومكشوفاً ، وما يحققه من فائدة في سياق التعبير هي قفزةٌ خيالية سرعان ما تسكن وتثبت ، ولا يكتسب فعاليةً تصويرية حقة إلا إذا منحت هذه الأعضاء أدواراً فعلية متحركة ومُخَيِّلة توالي بين عنصر الدهشة الناجم عن الغرابة في نسبة العضو ابتداءً وخيوط تجميلية وتأثيرية واردة .

(١) من قصيدة "دمعة" - مع الخضر - ص ٣٧٥ .

(٢) من قصيدة "حلوة" - ألحان مغرب - ص ٥٥ .

(٣) من قصيدة "ودمعة أخرى" - مع الخضر - ص ٣٧٩ . وانظر أيضاً مما يختص بالحنجرة

"الاختناق" في "وهي مخنوقة المقاطع" من قصيدة "سوف أحيا" - مع الخضر - ص ٢٩٩

وفيما يلي مجموعة أخرى من الصور التجسيدية المفصحة عن ذلك التفاوت الفني في مستوي التجسيد ، روعي فيها ما أمكن التوافق بين الأعضاء الموظفة في مواضع المفاضلة ليبن بوضوح ما للترق في تركيب ذلك العضو ورسمه من أهمية في دفع القيمة الفنية للصورة الحاضنة له .

فمن توظيف الزمخشري " ليد " تأتي بضع صور ، منها قوله في قصيدة " عودة " :

فحكايات ربيعي في يد الدهر فصول من كتاب^(١)

وقوله من قصيدة " عذارى النيل " :

سقيت من الأفراح فيها بأكؤس يد الدهر ساقبها قطابت مشاربي^(٢)

وفي قصيدة " يا ضمير الإنسان " تجد " اليد " جزءاً من الصورة التالية :

ويد الضيم مرقتة خطاماً في خيام نسيجها من هباء^(٣)

ثم هذه هي في صورة يرسمها لقلبه بقوله :

ويده مقبوضتان بإصرار على مديّة الأسى المجنون^(٤)

إن الإيحاءات التي ينجح التجسيد في الخروج بها من الصور السابقة تتدرج فيها على الترتيب من أعلاها إلى أدناها ، ففي الوقت الذي يكتفي فيه التجسيد بتقديم صورة جامدة لليد في الشاهد الأول ، منتقلاً مباشرة إلى نقطة أخرى لا تتعلق بخاصة حركية أو فعلية لتلك اليد ، تجد الشاعر يفك من إسارها في البيت من قصيدة " عذارى النيل " فيضيف لليد خطأ حيوياً بإسناد الخبر " المشتق " إليها بقوله : يد الدهر ساقبها ، وفي المشتق حركة ووصف لفعل يرده الشاعر إلى تلك اليد ، بيد أن الخط الذي تحظى به هنا قصير الأمد خاطف من أئسامه بثبوت الاسم في اسم الفاعل " ساقبها " ، وسرعة الانتقال إلى وصف حال غيره ، هو طيب مشارب الشاعر .

(١) مع النيل - ص ٦٩٥ .

(٢) مع النيل - ص ٢٤١ .

(٣) من الحيام - ص ٧٠ .

(٤) من قصيدة " سارقة العطر " - مع النيل - ص ٥١٥ .

ويتجاوز إحياء التجسيد كل ما سبق في صورة " يد الضيم " التي مزقت المشردين إرباً ، فبدر منها هذا الفعل المعباً زمنياً وحركياً ، والمُرْدَفُ بآثره ، وهو الخطام - كما يرى الشاعر^(٥) - .

فإذا ما بلغت الصور التجسدية موضعها في :

ويداد مقبوضتان بإصرار ...

وجدنا التجسيد غايةً في الإحياء والتأثير والحياة ، فهو يكسر حاجز الجمود الشكلي الذي لا يدفعه (وجود اليد في شيء ما) بإعمال تلك اليد ومواصلة استحضر دورها وفعلها . إن يدي ذلك القلب المتلهّف " مقبوضتان " ، وهذا الوصف مشتقّ مشبّع بالحركة والتحول ، وقد كان عرضةً لبطء حركة المشتق قبله " ساقى " لولا أن الشاعر نفحه دفعةً من الحياة والاستمرار بكلمة : " بإصرار " التي أعلنت عن المضي في القبض واستمرار وقوعه .

و" القبضة " وثيقة الصلة باليد ، وشاعرنا يقيم على استعمالها صوراً تجسدية متعددة تلقى فيها التفاوت السابق في مستوى الأداء الفني ، حيث تبدو الصورة في بعضها شاحبةً تقتصر على الجانب الشكلي الساكن دون أن تحمّله مظاهر انفعالية أو حيوية ، وتبقى هذه المظاهر قفزات عن يمينه وشماله تراوغه وتحايله ولا تنبثق عنه ، من مثل ماهي في الصورة التالية :

وربيع الحياة في قبضة الأمس تندّت بعطره الخفقات^(٦)

وفي أخرى من القصيدة ذاتها :

فإذا الذكريات في قبضة العمر سجلٌ تخطّه البسمات^(٧)

(٥) لا يتلاءم الخطام مع التمزيق ، فالأولى أن يكون أثر التمزيق إرباً أو قطعاً أو جذاذاً ، أما الخطام فآثر عن التكسير والتحطيم وما إلى ذلك .

(١) من قصيدة " سوف أحيا " - مع الخضر - ص ٢٩٨ .

(٢) ص ٢٩٩ .

حيث إن محوري الصورتين السابقتين هما : ربيع الحياة الذي تدلت القلوب بعطره ، والذكريات التي هي سجل لساعات سعادة حظي بها الشاعر في فترة من حياته . أما التجسيدين في " قبضة الأمس " و " قبضة العمر " ، فجامدان لم يحركا ساكناً أو يُثريا الصورة ، مع وجود عنصر الإدهاش المسلم بوجوده من وضع القبضة في غير موضعها المعهود ، والفائدة التي تُذكر لهما مرّدها إلى ذكر المضاف إليه ، لا فائدة من حضور التركيب بأكمله ، فالأمس في الأولى قدّم فكرة عن الزمن ، والعمر في الثانية منح خطأ زمنياً ومكانياً لأحداث الصورة ، وبقي للقبضة المضافة إليهما فضل الدلالة العرفية على التملك والتمكّن .

لكن هذه " القبضة " تتجلى في بعض مواقعها من صور الزمخشري مصدراً للإشعاع والإيحاء والتخييل الجم ، لأنها تتخطى هامشية الصورة الخارجية إلى مركزية العنصر المتفاعل النابض بالحياة ، كما هي في الصورة الآتية :

وهو في قبضة المواجه تبليه ، وترمي بذوبه للحدود^(١)

إنها هي " القبضة " التي تحرك الصورة وتتحكم في خطوطها ، فالأفعال الصادرة هنا فاعلها " قبضة المواجه " ، وهذا الازدحام الحركي النفسي مردوداً إلى أفعال " القبضة " التي تمسك بقلب الشاعر وتبليه ثم تجرّو على دفته مُذوّباً في اللحد^(٢) .

• • •

يظل مقدار العامل الحركي والحيوي في الصورة التجسيدية أهم مقياس لفنية تلك الصورة ، وإن كان في الأمر نسبية في ارتباطها بالفعل الصادر عن العضو نفسه . فكما وأن تعلق الفعل بالعضو المنسوب كان مدعاة لخلق الحركة وبعث إثارة الصورة ، فإنه ربّما جاء جمال التجسيد وتوهّج إيحاءاته من انبثاق تلك الحركة عن غير العضو وانعكاسها عليه بالمجاورة لقوتها وسريانها فيما يلزم فاعلها عرفاً . ولعلّ فعل السحب

(١) من قصيدة " رؤى الأمس " - مج الخضراء - ص ٧٣ .

(٢) تجد صوراً أخرى لهذا النمط من التفاضل : في التجسيد " بالكف " في قصيدة " أمانى " - مج -

النيل - ص ٥٠٢ ، وقصيدة " على الشاطئ " - مج الخضراء - ص ٣٣٠ .

والجر في مقدّمة الأفعال المنعكسة بانحاور على غير فاعلها ، وهو ما تلمسه في قول
الزمخشري في صورة مبتكرة لعمق ندمه على أيامه التي بعثها في حبّ من صدّت عنه :
اعاطيها الصباية وهي نشوى فاسحب تانها ذيل الفباء^(١)
وقوله من أخرى مشيداً :

وتجرّ أذيال الفخار على الألى راموا أذاها^(٢)

وربما وقع الحس الحيوي للصورة التجسيدية من انبثاق الحركة عن العضو نفسه ،
لكنها حركة لازمة له في ذاته لا متولّدة عن الفعل المصاحب له في عبارة الصورة ، على
النحو الذي كان في التجسيد التالي للنار :

حملة منك على غارتها تُخمد الأنفاس منها والقداء^(٣)

فالفعل " تُخمد " لا يصف حركة النار أو " أنفاسها " بقدر ما يصف حركة من
يعمل على إطفائها وإخمادها ، بل إنّ الفعل يشلّ حركة تلك النار بدلالته على الإطفاء ،
ومع ذلك لا نستطيع أن ننكر أن ثمة حركة تنبثق عن " الأنفاس " ذاتها ، فقد جعلها
الشاعر للنار وهي خاصة لعضو من أعضاء الإنسان وسمّة شكلية واضحة فيه تبرزها
حركة الصدر ، وهذه الأخيرة كانت المولّد الحركي في الصورة حيث تتوارد ديناميكية
الشهيق والزفير بمجرد حضور الأنفاس ، إضافة إلى ما يستدعيه ذكرها من عنصر صوتي
مرتبط بها ، الأمر الذي جعل التجسيد بها هنا يتجاوز جمود العضو الساكن .

في مقابل ذلك ، يحدث أحياناً أن يصدر الفعل عن العضو ، غير أنه يفشل في إيجاد
نفسٍ طويل للصورة من انعكاس دلالة الفعل عليها ، إذ يكون في هذه الحالة خاطفاً
سريعاً لا محاباً :

لاح وجه الزمان وهو ربيعٌ وجشاه من راحتك العطاء^(٤)

(١) من قصيدة " إليها " - مج النيل - ص ٦٥٩ .

(٢) من قصيدة " رجاء " - مج النيل - ص ٧١ .

(٣) من قصيدة " حادث حريق " - مج النيل - ص ٢٩٧ .

(٤) من قصيدة " الفرحة المتجددة " - مج الحضراء - ص ٢١٩ .

نعم ، لا يمكن القول بأن " وجه الزمان " معلّم جسديّ جامدٌ لا حراك به كما هو شأنه في قول الشاعر :

ويغسل بالموج وجه الزمان ويرجع يشدو بصوت حنون^(١)
لكننا لا نستطيع الإدعاء بتأثرنا بفيض حركي أو حتى مجرد مجموعات حركية واضحة ، وكل ما في الأمر إلماخٌ إلى حركة خاطفة كان من الممكن أن يتسع نطاقها وتأثيرها لو لم يقيدتها فعل السرعة " لاح " بدلالته .

• • •

التجسيم يظهر إلى جوار لوني التشخيص والتجسيد من صور تفكك الاستعارة المكنية ، ما يُعرف باسم التجسيم^(٢) ، ويُقصد به إخراج المعنويات في أجسام مادية محسوسة .
ويُعد التجسيم أكثر الألوان الثلاثة تعقّداً في الوقوف على حدّه الفاصل وماهيته الخالصة ، ذلك أنّه يتماس في نقاط دقيقة جداً مع ما عرفناه بتشبيه الإضافة ، والاستعارة التصريحية " التبعية " ، وكذلك مع التشخيص^(٣) ، ويأتي أحيانا ذا ماهية محضة لا تداخل فيها .

فمما يتداخل فيه مع تشبيه الإضافة - وهو التشبيه القائم على إضافة المشبه به إلى المشبه - هذه الصورة القائلة :

ولكنني في طريق الردى وبين ضلوعي يدب الأجل^(٤)
إذ نتحير في تصنيف اللون التصويري في قوله : " طريق الردى " ، فهو باعتبار التركيب " تشبيه إضافة " يجعل فيه الشاعر الردى كالطريق ، لكنّه يارهاف الحس

(١) من قصيدة " على الشاطيء " - مج الخضراء - ص ٣٣٠ .

(٢) يشير التجسيم كمصطلح في عام في التصوير إلى كل طريقة يخرج بها المعنوي إلى مادي محسوس ، وفي هذا البحث تقتصر دراستي من التجسيم على ما كان طريقه ما عُرف بالاستعارة المكنية دون النظر إلى ما عداها من فنون البيان ، ومنها التشبيه ، لاستعصاء ذلك على الحصر ، وضيق المقام عن تتبعه .

(٣) انظر هذا التداخل في عرض الشاهد التشخيصي " وجراحي تملأ الدنيا نواحاً " - ص ٤٣٨ .

(٤) من قصيدة " ترثية " - مج الخضراء - ص ٥٩ .

للمقصود لا يقبل أن يكون إلا تجسماً استعارياً يُصوّر فيه للردى طريقاً ماثلاً للإدراك والتخيل . فالمراد أن للردى طريقاً يؤدي إليه لا أنه طريقٌ يؤدي إلى أمر آخر .
وشبه بذلك " مفتاح السعادة " في قول الشاعر :

تستزاحم الألام حول رتاجه
يا ليت مفتاح السعادة في يدي^(١)
حيث يفضي التركيب إلى الحكم بكون الصورة تشبيهاً أضيف فيه " المفتاح " إلى " السعادة " والأصل فيها : السعادة كالمفتاح . بينما يعطي الرجوع إلى المعنى منحى آخر للصورة فهي تجسيم يقضي بأن للسعادة مفتاحاً يفتح الأبواب المؤدية إليها وليس المراد أنها مفتاح لشيء آخر ، فمعنى الصورة إذن لا يقبل العملية الإبدالية .
أما ما يلتبس فيه التجسيم مع الاستعارة التصريحية التبعية ، أو فلنقل تحتل فيه الصورة الوجهين ، فتجده في التركيب في هاتين الصورتين " لانقضاء العمر " :

- وتزرع الشوك على دربه
وتقطف الأيام من عمره^(٢)
- فاطوي على أوزانه العمر مثخناً
ضماذي قوافيه وميزانه الشافي^(٣)

تتلخص آلية الاستعارة التصريحية التبعية في استعارة عنصرٍ لآخر والتعويض عن ذلك العنصر المستعار بفعله في تشكيل الصورة ، وبالنظر إلى الشاهدين السابقين ، تجد أمامك التركيبين : " وتقطف الأيام من عمره " و " فاطوي العمر " يقبلان تمثيل هذه الآلية ، فالشاعر يتخيّل مضي العمر تبعاً قطعاً لها يشبه قطع الثمار والأوراق والأزهار ، أو طياً كطي الورق أو القماش ، ثم يقدم الطرف الثاني مزاياً من خلال فعله " يقطف " و " أطوي " ، على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية ، كما جرى التقليد على القول به .

غير أن الصورة تذهب مذهباً آخر بالنظر إلى زاوية أخرى من تناول هذين التركيبين ، فالعمر معنوي هلامي ، وليس من الحواس ما يستطيع إدراك ماهية أو كيفية

(١) من قصيدة " على درب اللقاء " - مج الخضراء - ص ٢١٠ .

(٢) من قصيدة " عقرب الساعة " - مج الخضراء - ص ٧٦ .

(٣) من قصيدة " شعري " - ألحان مغرب - ص ٨٦ .

له ، والشاعر في قوله السابق يعامله معاملة المحسوسات ، بل معاملة أشد المحسوسات وضوحاً ، فهو في تصوّره جسمٌ قابلٌ للقطف والطّي باليد ، وبالتالي فهو قابلٌ للرؤية بالعين ، وربما لحواس أخرى ، وليست هذه الحالة من تناول العنصر إلا تجسيماً له يخرج من حيّز المبهم إلى حيّز الملموس المدرك بإدراك الجسم الذي أضفيت عليه خصائصه^(١) .

ولا يعني هذا التشابك مع ألوان الصورة الأخرى أن التجسيم يفقد هويته وسيلةً لتشكيل الصورة لها استقلالها ، فكثير من شواهد هذا الفن التصويري عند الرمخشري تدلّ على أن له باعاً لا يُغفل في القيام بالصورة سالماً من مزاحمة الوسائل والأدوات الأخرى في موضع تفعيله ، متقللاً في عديد من الأبنية النحوية الحاضنة لبؤرة التوتر التصويري الناشئة عنه : أفعالاً وظروفاً ومشتقات .

فمن تجسيمات الرمخشري المنطلقة من وجود فجوة في منطق إسناد العنصر المعنوي إلى الفعل ، هذه الشواهد التصويرية الواردة في عدد من قصائده ، حيث يأتيك من قصيدة " جارة العلم " التجسيم التالي :

عرفتُ ذلَّ السهوى لم أدِرْ عزّتَهُ وذقتُ عسفَ الجوى في ثورةِ الألم^(٢)

إن " ذقت عسف الجوى " هو التركيب الحاوي للملمح التجسمي ، فالظلم مما لا مراء في معنويته وانبهام معالمة - وإن كانت آثاره مما يُدرك بالحواس أو ببعضها - والشاعر يخرج بهذا المعنوي إلى ميدان الإدراك بتخيله جسماً يطاوع فعل التذوق : سائلاً أو جامداً ، طعاماً أو شراباً أو مادة أخرى غيرهما ، والاعتماد في تحقيق ذلك على إسناد الظلم والعسف للذين عاناها في تجربة " هواه " إلى الفعل " ذقت " على غير المعهود في الحقيقة التي تنتهي إلى أن الظلم معنوي لا تناله الحواس .

(١) تجد نماذج لهذا التداخل في التركيب " أنثر أيامي " من قصيدة " بلادي " - مج النيل - ص ٤٩١ ،

و " أمس طوبته " من قصيدة " حنين " - ص ٤٩٩ .

(٢) مج النيل - ص ٣٨ .

ومن قصيدة " بعد عام " يبرع التجسيم في نقل التجربة الحزينة المعاشة ، والتي قدمها الشاعر قائلاً :

لو تقاسمنا الردى من يومها كنتُ في قُبُري بينَ النّانمين^(١)
إنها صورة تجسيمية تشفّ عن صدق وفاء الشاعر لمن يخاطب^(٢) وحبه العظيم له ،
فعاية الحب أن يتمنى المرء ما لا تتمناه الأنفس جميعاً تحرياً للاجتماع بالأحبة وإطفاء لهفة
الشوق إليهم بعد ارتحالمهم ، وليس في الوجود ما تنفر منه النفوس أكثر من الموت ،
ذلك الهاجس المخيف الذي يتصوره الشاعر في صورة ما يقبل التقسيم من الأجسام
والمواد تطلعاً إلى تقاسمه مع الحبيب المرتحل^(٣) .

ومثل هذه الشفافة في التعبير والتصوير تتخلّق عن لطافة في إحلال العناصر في
الجسوم المختارة ، وهي لطافة يمثّل لها " رسم الأحلام " في الصورة التالية :

وأنا في الضفاف أنسجُ أحلامي وألقى من الصفاء دثاراً^(٤)
فالأحلام قوية الارتباط بالدواعي والهدوء ، وبالتحليق والخيال ، غير أنّ ترشيح
النسيج لتمثيلها منحها أبعاداً مضافة من الشفافة والرقّة ، لكلّ ما يتطلبه النسيج من
الهدوء والسكينة ، والدقة والتلطّف ، والفن والذوق ، وصفات آخر خلعت على
الأحلام بتجسيمها نسيجاً ينتج عن الفعل " أنسجُ " الذي أسندت إليه .

• • •

وربما ارتكزت استعانة الشاعر بهذه الأداة على إحداث الفجوة في منطق إسناد
المعنوي إلى الاسم المجاور له ، فيأتي بالعنصر وقد أخرجه مخرج المحسوسات بما يفرضه
عليه من أحكام لا تقبل الوقوع إلا على ما هو مادي تدركه الحواس ، ويكون منطلق

(١) مع النيل - ص ٢٨٥ .

(٢) القصيدة في رثاء زوجته .

(٣) من تجسيمات الزمخشري للموت : " نلثم الموت " من قصيدة " انتصار الحق " - ديوان من الخيام -

ص ٦٢ .

(٤) من قصيدة " مع الأطياف ٢ " - مع النيل - ص ٥٨٥ .

تلك الأحكام مما يصاحب المعنوي من العناصر المعبر عنها بصيغ المشتقات أو المصادر . فعلى سبيل المثال ، ترد عند الزمخشري الصورة الآتية :

فهو في ميعة الصبا يتلوَّى حائر النفس طافح الأحزان^(١)

ومحور الوثبة الشعرية في هذه الصورة قوله : « طافح الأحزان » المصوِّرة لمبلغ حزنه وألمه . وهي - إذا تأملت فيها - خطُّ تجسيمي متحرك يقدِّم لك الحزن « طافحاً » ، فيعامله معاملة السائل - وهو جسمٌ مادي - ويمنحه حكماً من أحكامه تراه به يفيض ويطفح ، مستحضراً تلك الحركة الزاخرة في انصبابات السائل الفائض . وفي تجربة أخرى ، يؤدِّي المشتق « غصَّان » دوراً مماثلاً في صنع الصورة ؛ فباصطدامه مع « الأسى » يفتق السياق عن تجسيمٍ بديعٍ لذلك « الأسى » :

والشرأف الرفاف رجع أغاريدي وإن كنتُ بالأسى غصَّاناً^(٢)

ومثل ذلك يُقال في اسم المفعول « منسَّق » ، إذ منه ينطلق التجسيم في قول الشاعر يصف حمامة :

تملأ النفس فتنةً ، وهي بالفتنة حسنٌ منسَّقُ الأجزاء^(٣)

إن الجمال قيمةٌ معنوية ، وحين يصفه الشاعر بتناسق الأجزاء فإنه ينبو به عن غموض المعنويات إلى وضوح المحسوسات ، ويحقق للنفس بتجسيمه لذَّة تعلُّق صفته المعنوية الأصلية ، والتمتع بخاصيته الحسية الحاضرة والقابلة للإدراك الحسي .

أما المصدر ، فعلى كاهله تقع حياة بعض الصور المتذرعة به في تفجير الطاقة التخيلية من خلال « التجسيم » ، كما هي الصورة التالية من قصيدة « حيرة » :

يحسبُ النجحُ في معاقرة اللهُو فيُسقى من المجون غبوقاً^(٤)

إذ تخرج الصورة باللُّهو مجسِّماً فيما يطاوع فعل « المعاقرة » من المواد .

• • •

(١) من قصيدة « جحيم قلب » - مج النيل - ص ٢١٣ .

(٢) من قصيدة « ردُّ على الرسالة » - مج النيل - ص ٥٩١ .

(٣) من قصيدة « عند الغروب » - مج النيل - ص ٥٠٣ .

(٤) مج النيل - ص ٤٤ .

وتفيد الصورة من طاقات التجسيم وإيجاءاته بانثاقه عن إسناد العنصر إلى طرفٍ مكاني لا يحويه عادةً ، وهذه ثالثة من الأبنية النحوية التي تقدّم هذا اللون من التصوير ، أبانت عنها " الأماني " وهي تبدّى في كيان ملموس تقبض عليه " الأيدي " في قول الزمخشري :

عَادَ لِلصَّفْحِ فِي يَدَيْهِ أَمَانِيهِ وَقَدْ طَابَ مِنْ نَدَاكِ جَنَاهَا^(١)
كما مثلت به " الآمال " وهي تشرق في " كَفَي الصَّبَاح " الذي تغنى به الشاعر قائلًا :

مَشَرَّقُ الصَّفْحَةِ فِي كَفَيْهِ أَمَالِي الْعَذَابِ الْمَشْرِقَاتِ^(٢)
فكان الجار والمجرور في كلتا الصورتين هو المحور في صنع التجسيم لما له من دلالة مكانية وموضعية حوى بها العنصر المعنوي فيما لم يكن يحويه من المواضع ، الأمر الذي أضفى عليه - في خفاء - خواص الأجسام المادية المحسوسة .

• • •

والملاحظ في نماذج التجسيم السابقة من شعر الزمخشري ، أن مقادير الوضوح في كُنه الجسم الحامل للعنصر المعنوي تفاوتت صعوداً وهبوطاً ، فبينما هي غائمةٌ مبهمّة في الصورتين القائمتين على فاعلية ظرفي المكان لقبول ما لا يحصى من الأجسام المادية لإمساك اليدين بهما وقبض الكفين عليهما ، بينما هي كذلك ، تجدها أقلّ طلسمًا وانبهاً في تلك الصور المعتمدة على أجسام خواصّها قبول التذوق أو الطفح . ومثلها ما يطاوع فعل " الحياكة " الوارد في قول شاعرنا مجسّمًا الأمل :

لَتَحْوِكَ الْأَمَلَ الْبَاشِمَ مِنْ فَلَاقِ زَاهِي الرُّوْيِ وَالْمَشْهَدِ^(٣)

-
- (١) من قصيدة " عودة الغريب " - مج النيل - ص ٦١٠ .
(٢) من قصيدة " الفجر " - مج النيل - ص ٦٢٥ ، والصحيح في " المشرقات " ضم الناء لا كسرهما ، على النجبة للآمال الواقعة مبتدأ مؤخرًا .
(٣) من قصيدة " ذكريات الأمس " - مج النيل - ص ٦١٧ . ومنه أيضاً : " وتلويع دهرٍ لا يحولك سوى الأسى " من قصيدة " الربيع الكاظمي " - النيل - ص ٢٠٠ .

أو فعل " السباحة " ، والذي نهضت عليه الصورة التجسيمية التالية :

ونظرتني الحيرى بدنيا المنى تسبح في الأحلام في غيبتيك^(١)

أو " الاقتطاف " الوارد في التجسيم التالي للمنى :

وخفاقي يطيرُ إليك شوقاً ليقطف المنى من ناظريك^(٢)

ثم يبلغ التجسيم أقصى حدود الوضوح وبساطة الآلية حين يسهل رصد الأجسام المرشحة له وتحديددها ، وتكون الإشارة إلى التجاوز في سياق التعبير من خلال لازمة لذلك الجسم المرشح يُستدل منها عليه باعتبارها قرينة ثابتة وخاصة له دون غيره . وأبرز ما جاء من نماذج هذا المستوى من التجسيم عند الزمخشري ما كانت الصورة تتمحور فيه حول الشجرة وخواصها من مثل الإبراق ، وهو ما تجده في قوله :

وبإشعاع بسمتي أمل يورقُ إن عاصفٌ من الهول جنّا^(٣)

وقوله في تجسيم " للشباب " :

ومحيّاها شبابٌ مورقٌ فاضٌ بالسحر وصافي الذهب^(٤)

فالأمل والشباب ، كلاهما معنوي يتسامى على الإدراك الحسي ، لكن الشاعر يمنحهما هذا البعد ليقبلا فكرة تجدد الحياة التي استطاع تقديمها بالإفادة من العناصر المعنوية المصوّرة ، ومن عنصر الشجرة المادي بماله من خاصية (الإبراق) والتعديل من فقه^(٥) كل عنصر على حده بدمجهما معاً في قالب متحد ، وتركيب متفاعل ، أوجد فقهاً جديداً جامعاً لكلا العنصرين (الأمل والشجرة) - (الشباب والشجرة) يقضي بأن للمعنويين خاصية حياتية مشابهة لتلك في الشجرة .

• • •

(١) من قصيدة " يا فاتني " - مع الخضراء - ص ٤٦ . ومنه أيضاً : " ونسرق الخطو ... ونسبح في

أحلامنا " من قصيدة " حين " - الخضراء - ص ١٤٤ .

(٢) من قصيدة " إليك " - مع النيل - ص ٧٠٠ . ومنه أيضاً : " فالشباب الذي قطفنا ... " من

قصيدة " شراع الذكريات " - مع الخضراء - ص ١٧٧ .

(٣) من قصيدة " في العيد " - مع النيل - ص ٤٥٥ .

(٤) من قصيدة " في روضتها " - مع النيل - ص ٥٩ .

(٥) يستخدم الدكتور مصطفى ناصف هذا المصطلح ، انظر الصورة الأدبية - ص ١٣٧ .

الرسم بالكلمات :

ما هو الرسم بالكلمات ؟!

قد يتساءل البعض عن الأبعاد التي تحدّد هذا اللون التصويري والخصائص الموقوف بها على ما هيته من منطلق حداثة المصطلح وجدة توارده على الأسماع .

وكنّت أشرت سابقاً إلى أن نقدنا الحديث قد التفت إلى هذه الوسيلة من وسائل صنع الصور على اختلاف في المسميات ، فهي " صورة ذهنية " أو " وصفية " أو " رسم بالكلمات " (٥) ، وخلص من خلالها جميعاً إلى مفهومين ، يرى أولهما الرسم في الكلمات لوناً تصويرياً يتحقق باحتواء التعبير ألفاظاً دالة على الزخرفة والزركشة والوشي وما إلى ذلك من الحركات اليدوية الفنية ، وإلى هذا ذهب الدكتور يوسف نوفل بصرف شقّ من " الرسم اللفظي " إلى ما أسماه " التشكيل " (١) .

أما ثانيهما ، وعليه أكثر النقاد ، فيرى المصطلح السابق إشارة إلى التصوير باستعمال " التعبير الحقيقي واستخدام الألفاظ طبقاً لدلالاتها الوضعية في تشكيل الصورة الذي لم يقتصر على الأنواع البلاغية ، والصورة الحقيقية أو التقريرية نمطاً مقابل للصورة البلاغية " (٢) .

وقد كان هذان المفهومان عند نقادنا بمثابة مستويين للتصوير " بالرسم " ، فالمفهوم الأول يعني بحرفية المصطلح في تقصي ملامح الصورة القائمة عليه ، ولذلك تجد الصورة من قبيله لا تخضع لفئة معينة من الأدوات والوسائل ، وكما ترد فيها ألفاظ الرسم والتشكيل في دلالات حقيقية ، ترد هذه الألفاظ تحت لواء " البيان " : تشبيهاً واستعارة . ويكون غناء معظم صور الأولى ناتجاً عن طاقة ما حولها من صور بيانية

(٥) تتقارب " الوصفية " و " الرسم بالكلمات " في ملائمة الدلالة على المراد من هذا النمط من الصور ،

إلا أن سبق وضع الثاني في خطة البحث ، وارتباطه بالنواحي الفنية أكثر من " الوصفية " باستعمال

لفظة " الرسم " ، كل ذلك رشح استعماله على امتداد دراستي لما يتبعه من صور .

(١) انظر الصورة الشعرية والرمز اللوني - ص ٤١ .

(٢) الصورة الشعرية في النقد الحديث - بشرى صالح - ص ١٢٠ .

تعالج عجز تلك الألفاظ الوضعية السريعة المقتضبة عن بلوغ حد " الصورة الشعرية " (١) بافتقارها للشروط المؤهلة لذلك ، وبالتالي لا تمثل معظم (٢) نماذج هذا القسم من " التشكيل " صوراً شعرية بذاتها ، إنما هي خطوط في صور بيانية .

أما غناء الألفاظ في الثانية فينتج عما يسري فيها من حس تشبيهي أو استعاري له فاعليته في إثارة المخيلة وهز الوجدان وأداء التجربة على غاية ما يكون لها من الأداء (٣) . والصورة في هذا المنحى من الرسم بالكلمات أيضاً لا تمثل لموضوع هذا

(١) هذه لفظة " مزرکش " بدلالة حقيقية مجدبة ليس فيها جلي تخيل وتصوير :

من شاطيء مزرکش أم من حفيف الريش

ومثلها لفظة " رسم " في الصورة التالية التي انبثق جمالها عما جاور اللفظة السابقة وما تلاها من فنون البلاغة :

وأرسم الكلمة في الظن فيأبى الضلفُ

لا لن أريق كلمةً عنها فحبّي شرفُ

انظر النماذج في " الصورة والرمز اللوني " - من ص ٥١ إلى ص ٥٥ .

(٢) أقول " معظم " لأن من هذه الألفاظ ما يرد في سياقات تستوفي شروط نجاح الصورة بالتعبير الحقيقي ،

بما في ذلك التعبير الحاي لألفاظ الرسم والكتابة والخط والزخرفة وغير ذلك مما يتضمنه القسم

الأول من التشكيل . ودليل ذلك أبيات ذي الرمة التي مرت بنا في غير هذا الموضع والتي كانت

تعبيراً حقيقياً مصوراً اعتمد في بعض زوايا صوره على ذكر الخط والخطو والإعادة وما إليها ، ومرّد

ذلك إلى رسم تلك المهارات اليدوية وتتبّع تفاصيلها ، والعناية بالعنصر الحركي فيها وفيما حولها من

عناصر استكمل بها الشاعر صورته كعنصر " الغربان " .

(٣) من الأمثلة الشاهدة لذلك مدلول " الغزل " و " الحياكة " و " النسج " في قول الزمخشري :

وعلى مغزل المحبة حاكتُ أنملاتي من الوفاء ثيابا

وبه قد نسجتُ عهداً ووعداً بهما ألبس الهوى جلبابا

من قصيدة " التناسي " - مج الخضراء - ص ٧٥٧ .

البحث الذي يتمحور حول صورة التعبير الحقيقي ، أو التصوير بالدلالات الوضعية للألفاظ .

ولذا ، فإن المفهوم الثاني " للرسم بالكلمات " ، والذي يمثل مستوى آخر يرتقي بذاته إلى حد الصورة الشعرية ، هو المفهوم الوحيد المتبقي الذي يفي بحدود عمل هذه الوسيلة ، وتكشف النماذج المثلة له عما لها من قدرة فنية على التصوير وبراعة في التخيل تحصل متى استوفت الصورة المقدّمة شروطاً معينة رآها بعض نقادنا في التمتع براء التفاصيل^(١) ، وجعلها بعضهم الآخر في الاتسام بالرمزية^(٢) ، وذهب آخرون إلى شروط أخرى غيرها .

الرسم
بالكلمات في
صور الزمخشري

وقد أبان استقراء ملامح الحد الثاني من هذا الفن عند الزمخشري ، أن صورته تحتل مكانة بين مجموع الصور ، وكثير منها ناجح مؤثر ، ويعود نجاحه إلى ما تعهده به الشاعر من التاني والتقصي في رسم الخطوط واللامح من شتى المنافذ وبمختلف الخصائص والسمات في حيثيات كل صورة يشكّلها .

إذ ينطلق الزمخشري في إثراء الصورة - من هذا اللون - بالأحداث والوقائع والخطوط والألوان عن طريق الإفادة من ثراء موضع التجربة المصورة ذاته : فتجربة مثل تجربة الموت ، كان من الممكن أن يمرّ عليها الشاعر مروراً سريعاً بتقديم الخطوط العريضة لها ، لكنه بمهارة المصور وصدق تأثر المكلم استطاع أن يخلق منها - في تعبير مجمله بألفاظ حقيقية الدلالة - صورة مؤلمة غنية بالمواقف النفسية الكبيرة ، حين تقصّي جزئيات أحد مواقف هذه القضية ، فرثى والده مصوراً لحظات احتضاره وتوديعه للحياة في خضوع وسكينة المؤمنين ، ووقع ذلك على نفسه :

وخبأ الصوت وهو يلفظ أنفاً	سأ ترجي من الإله الثوابا
ونعاه النذير في غلس الليل	مل وصوت النعي هاج المصابا
ومشى نعشه مهيباً مريعاً	والعفاء المريع لف الإهابا

(١) انظر مثلاً الدكتور صلاح فضل في كتابه " علم الأسلوب " - ص ٣٦٢ وما بعدها .

(٢) انظر الدكتور الزواوي في كتابه " الصورة عند النابغة " - ص ١١٣ وما بعدها .

مسرعاً يسبق الجموع كنساء	عادَ بعد النوى يذاني الرّحبا
وتخطى مباهج العيش حتى	شارفَ القبرَ فاستطابَ المآبا
كان عوني على الخطوب بعزم	يرجع الخطبَ إن أجدَ سرّابا
فأرى فيه منقذي من جحيم	عاصف يجعل الحياةَ يبابا
فلئن ماتَ إنني سوف أحيّا	ذكرياتٍ عن الفقيدِ عذابا ^(١)

والصورة - إضافة إلى هذه التفاصيل في رسم أحداث الموقف - تقتبس لتأثيرها مما بثه الشاعر فيها من ملامح جمالية أخرى ، من مثل التشبيه اللطيف في تصوير النعش " بالنائي العائد " ، والتقديم الجميل لمعنى الحب والولاء في البيت الأخير الذي يريك الشاعر مخلصاً يستعذب الذكريات عن ذلك الفقيد الغالي . ثم ملمحٌ خفي استندت إليه الصورة في تأثيرها ، إذ هي مدعومة بما لقضية الموت من تأثيرٍ سلفاً في النفوس جميعاً ، فهي قضية عامة مشتركة تُستدعى الانطباعات والمشاعر الملازمة لها باستدعاء بضع خطوطٍ تصوّرها .

وهذا الاستدعاء الشعوري الناتج عن عموم القضية المصورة واشراكها بين مجموع بشري - كلي أو جزئي - هو عامل من عوامل الفعالية في صورة أخرى لشاعرنا يحكي فيها جزءاً من قضية فلسطين ، القضية العربية المشتركة :

فلس فلسطين هل عادتْ لساكنيها	أم أنّها في يمين المعتدي سَلَبُ
فكم سفكنا دماءً في جوانبها	ولم نُعِدْها ولم يُضربْ بها طنبُ
وكم ذرفنا دموعاً لبيت لو جُمعتْ	لأغرقت بالندي أوطانَ من نُكبوا
فلا تزالُ بأيدي مَنْ أباحَ بها	مقدّساتٍ إلى الإسلامِ تنقَسِبُ ^(٢)

كما وأن التقابل العميق بين صور الكفاح المضني وجذب الحصيلة التي يخرج بها المكافح المضني من ذلك لعب دوراً في إيجاد قوة الصورة وتكثيف طاقاتها في الإيجاء ، بدءاً من المقابلة بين عودة فلسطين لأبنائها وبقائها في يد المعتدي ، ثم المقابلة بين تلك

(١) من قصيدة " رثاء " - مج النيل - ص ٨٦ .

(٢) من قصيدة " أين الوفاق " - مج الخضراء - ص ٩٠٣ .

التضحية العظيمة والاستشهاد وبين ما نتج عنها من الحيبة واستمرار الضياع ، وانتهاءً بالتضاد القاهر بين ألوان الفداء في بذل الدماء وذرف الدموع وبين الواقع المرّ القاتل ببقاء فلسطين في أيدي الطغاة المعتصين يسبحون فيها أنى شاءوا وهي موطن لأحد المقدّسات الإسلامية لا يقوى أبناؤها على إنقاذها .

• • •

وربما منح الزمخشري صورته الثراء والخصب من ترصد عناصر طبيعية وتبع تفاصيل حركتها وأفعالها ، فهو يرسم بكلمته حياةً طبيعية حافلة بالأحياء وعظاير الجمال مقدّماً إياها حياةً بأصواتها وحركاتها وفطرتها الآسرة ، وهذا ما يأخذنا إليه الشاعر في قصيدته " ليتني في الغاب " وفيها اللوحة التالية :

ليتنّي أرجعُ للغابِ فلا	أجعلُ الشيطانَ في الدنيا رفيقي
أكلُ الأعشابِ فيها وأرتوي	بالندى المسكوبِ في الفصنِ الوريقي
مرحاً أركضُ في أدغاله	كل همي في غروبِ أو شروقِ
أن أجاري الوحشَ في وثبته	وأباريه على الخطو الطليقِ
وحواليننا ربيعٌ مورقٌ	يسكبُ العطرَ ويزهوَ بالبروقِ
وصفيرُ الريحِ نايٌ رجعه	يقرعُ الأسماعَ في الصمتِ العميقِ
فإذا ما غردَ الطيرُ به	دبتِ النشوةُ في الوادي السحيقِ
وإذا ما أنصتَ الوحشُ له	راح يلهو في كهوفِ وشقوقِ
وأنا الناهلُ من غبطتهم	في مجالسهم صُبوحِي وغَبوقِي ^(١)

إنه عالم الغاب الذي يحلم به الشاعر ويسري به الخلم إلى مجاليه ، فيخترق ضواحيه: يأكل من أعشابه ويرتوي من الندى على أوراقه ، ويركض في أدغاله ، ويباري وحشه .. و.. ، أما المظاهر حوله فليس لها موقف المتفرّج إنها تشاركه جمال الفطرة والبراءة فتمضي على سجيّتها ، إذ يورق الربيع نافحاً الكون زكيّ العطور ، وتصفر الريح ، وتغرّد الطيور ، كما يلهو الوحش نشوان طرباً في مأواه ، كل ذلك

يرسمه الشاعر بالفاظ وصفية دلالة لا يشوبها مجاز إلا لماً فلا يطغى على دورها ؛ إنما يأتي لمسة من المبالغة التصويرية تزيد من تألق الكلمة " الريشة " ودفق تأثيرها وتحريكها .

وأحياناً يتمخض الرسم بالكلمات عن صورة بديعة ، لا تملك تفاصيل دقيقة لتقدمها فترى بها ، ولا تنقل لنا الطبيعة فتكتسي العبارات والصور بيهائها وتحيا بحياة عناصرها ، إنما تنجح الصورة في استقطاب الاهتمام والتفعل مع الفكرة المقدمة بوضع لمسات ابتكارية تجدها في بعض زوايا تلك الصورة . من مثل قول الشاعر :

فَقُلْ لِلألى يَبغون شَاوَكَ قَد كُمُوا	أنا البطلُ المغوارُ والمجدُ فيلقُ
ولي وثبةٌ لو تبلغُ الشمسُ شَاوَهَا	لكانت بما في بين جنبي تخفقُ
ولستُ بفردٍ إنني صرتُ أمةً	لأن قلوبَ الناسِ حولي تعلقُ
أبادلُها حُبِّي وأسعى لخيرها	ولي فيهمو ذكرٌ حميدٌ وشيقُ ^(١)

" نقطتان " تنبثق عنهما الإشعاعات التصويرية المكثفة في هذه المقطوعة ، أولاهما قوله : « لكانت بما في بين جنبي تخفق » ، وفيها يصنع الشاعر مفاجأة للصورة باستحداث هذا التصور منه لعزمه وتصميمه الذي " لو " سرى في الشمس لتفتقت عن قلب يخفق بالهمة والإقدام على المجد كما وأن قلبه يخفق بهما . والأخرى من النقطتين قوله : « ولست بفردٍ إنني صرتُ أمةً » ، وهذا خطأ ابتكاري آخر قدّم فيه الشاعر اعتداده بنفسه وفخره بها ، فهو يتجاوز حدود الفردية الضيقة الضئيلة إلى إتساع " الأمة " بأكملها ، وربما بدت هذه القفزة في الاعتزاز بالنفس مبالغة لا يمكن تصوّرها ، وهو ما يبدو أن الشاعر افترضه أيضاً ، ولذا تأتي بقية الصورة خيوطاً كاشفة مقربة ، فالشاعر أمةً بموازرة من حوله له وتعلق قلوبهم به جزاء إحسانه إليهم وسعيه في برّهم وإعانتهم .

• • •

وبعض أفانين الزمخشري المتذرعة بهذه الوسيلة التصويرية تستمد طاقاتها من حسن انتقاء ما يؤلف الصورة من العناصر ، بحيث يقع على عاتق هذه العناصر مهمة التعبير عن التجربة بإعمال دلالاتها الخاصة ، وإعمال الدلالات المضافة المكتسبة في السياق بالصفات والأحوال ونحوها ، من مثل ما كان في هذه الصورة في وصف حريق - والخطاب من الشاعر في أول المقطوعة للريح والنار - :

فإذا النكبة من صوتيكمَا	تنثر الويل بناذينا عشاء
وإذا العذراء من محنتيها	تكتسي من شعرها الضافي رداء
وإذا الطفلة في مرقدها	تلثم اللاهب أعيائها بكاء
وإذا الشيخ لدى ثورتها	رعش يخلص لله الدعاء ^(١)

فالأبعاد المؤلمة لهذه التجربة التي يصورها الشاعر متدفقة من انتقائه لما قوى استحضر مشاعر المشاركة في المعاناة ، إذ كان الإتيان على ذكر الحريق وقد أجهته الريح مع ظلمة الليل أرضاً للصورة القائمة المخيفة نثر الشاعر عليها فيما بعد عناصر افتن من خلالها في إظهار صعوبة الموقف وقسوة التجربة ، ذلك أنه يركز على وصف أحوال الفئة الضعيفة في المجتمع ، فيقيم صورته على تقصّ حالة المرأة ، ويختارها عذراء ، فيضفي عليها سمة الحياة واللين وقلة الخبرات ، ليقدّم من بعد صورة مؤلمة لها وهي تفرّ من ألسنة اللهب لا يكسوها سوى شعرها الذي أسدلته !

كما يختار الطفل ليصوره في معمة الحريق ، ويختاره من الأطفال " أنثى " ، فهي طفلة ، وهي ترقد في مرقدها ، حيث الاستسلام ، إمعاناً في بثّ معالم الضعف ، وأبعاد انهيار القوى أمام ذلك الحدث المريع الذي لم يرأف بالرضيعة فتناوشها بلطاه ، وآلمها بألسنته حتى أعوزها للثمة استرحاماً واستعطافاً كما يستعطف الأسير جلاده .

ثم هو يلمح شيخاً " رعش " ، لا يملك مع هول المصاب وهو يحلّ به في خريف العمر الفاني إلا أن يتضرع إلى الله بالدعاء علّه يُخمد بلطفه لهيها التاجح ..

(١) من قصيدة " حادث حريق " - مج النيل - ص ٢٩٧ .

ومثل هذه العناية من الزمخشري باستحضار عناصر التأثير المؤلم تطالعك في وصف أحوال اللاجئين الذي يوافقك به الشاعر قاتلاً :

لم يبقَ من زادِ يُقاتُ به الأرامِلُ والعيالُ
وَهُمْ عِراءُ يَزْحَفُونَ مِنَ التَّوَجِّعِ وَالْكَلالِ
أَجْسَادُهُمْ قِطْعَ لَأَشْلَاءٍ تَفِيضُ بِهَا الرِّمالُ
وعلى شَفَاهِهِمْ اصْفِرَّارُ المَوْتِ خَلْفَهُ السُّلالُ^(١)

يتمحور جميع ما ازدحمت به الصورة من الأحوال والأوصاف حول " الأرامِل والعيال " ، وهما عنصرا ضعف وفاقة - مادية أو غيرها - في كل المجتمعات البشرية ، وقد أدى استحضارهما إلى تعميق البعد الدلالي للصورة ، حيث كان إسقاط الفعل على هذين العنصرين أشدَّ وقعاً في النفس من إسقاطه على من هو أقوى منهما ممن تمنحه قوته ولو معشار الأمل في تمكّنه من قشع الغمة عنه وإصلاح أحواله .

ثم كان في الموازنة بين ذكر العنصرين السابقين وذكر ما يسوء من شأنهما في كونهما " عِراء " ، و " يزحفون من التوجع " ، وتصويرهم أشلاء منثورة على الرمال ، والالتفات إلى وجوههم التي علتها " صفرة السلال " كما يقول الشاعر ، كان في كل ذلك بثٌّ لمزيدٍ من الطاقات التخيلية لمشاهد التجربة ، والمثيرات الشعرية المتضامنة مع أحاسيس الوجد والتعب والقرّ والحرّ والصراع مع الموت ، والتي أوحى بها تلك المشاهد المصوّرة بالكلمة الشعرية .

• • •

وقد يقع الدور في إثراء الشاعر لما يرسمه من صور التعبير الحقيقي على عاتق محاور صوتية وحركية ولونية تلتف حولها الصور ، فيبرز كل محور منها وهو المحرك الرئيسي في صورته ، يتبعه ما تبقى لها من خطوط . استمع مثلاً إلى الأبيات الآتية من قصيدة " ربوة الذكريات " :

(١) من قصيدة " من الخيام " - ديوان من الخيام - ص ٥٧ .

سَاعِلُونِي مَاذَا أَحْسَنُ ؟ لِمَاذَا فِي سَكُونِ الدَّجَى أَفْرُ إِلَيْكَ ؟^(٥)
وَنَبَاحُ الْكِلَابِ فِي قَمَةِ الثَّلْ نَوَاحٍ يَرْنُ ، فِي أَذْنَيْكَ
وَقَطِيعُ الْأَغْنَامِ فِي أَفْقِكَ الرَّاعِبِ صَرْعَى مُكْبَلَيْنِ لَدَيْكَ

* * *

وَأَنَا بَيْنَهَا أَحْمِلُ فِي الْأَفْقِ وَأَرْنُو إِلَى بَعِيدٍ بعيد^(٦)
إذا أردنا تتبع مصادر خصوبة اللوحة وجدناها تركز - بحكم تضيقها الخناق على
المجاز - على ديناميكية العناصر أو تصويتها ، حيث تعمل ذلك منذ البداية فتبعث
الحركة من رسم هروب الشاعر إلى الربوة المخاطبة ، باستعمال الفعل " أفر " ، الذي لم
يعطِ اتساعاً في المدى الحركي ، لكنه تضافر مع الخلفية الليلية الموحشة الناتجة عن
" سكون الدجى " في الارتقاء بمستوى أداء الصورة في التعبير عن البعد النفسي الكتيب
للشاعر .

وتسير الصورة المرسومة للكلاب وقطيع الأغنام - من بعد - على الطريق ذاته في
تجسيد الألم النفسي ، فهما عنصران كتيبان نباح الأول منهما نواحٍ يتردد على أذني
الشاعر ، أما قطيع الأغنام فلا يرى الشاعر في سكينته إلا أنفاساً للرعب تحوم في
الأجواء فتصرعه وتشل حركته . وهاتان الصورتان القاتمتان تنقل المتلقي إلى مجاليهما
بالتمحور حول العنصر الصوتي في النباح والنواح والرنين ، والعنصر الحركي الذي
يحضر بتعطيله في تصوير القطيع الصريع المكبل ، وهي توظفهما بكثافة فتمنح الصوت
أكثر من مصدر ، وتضع كل مصدر على درجة عالية من الوضوح ، كما تجتهد في
رسم الحركة المعطلة بتقديم أكثر من بُعد لذلك ، وكل بُعدٍ منها حاوٍ لقدر كبير من
الصفة المراد إثباتها في الموصوف الذي يُعدّ بنفسه ممثلاً موضوعياً لزاوية نفسية ينظر
الشاعر من خلالها إلى الوجود . ويبدو الجانب الحركي في قوله من اللوحة نفسها :

وَأَنَا بَيْنَهَا أَحْمِلُ فِي الْأَفْقِ وَأَرْنُو إِلَى بَعِيدٍ .. بعيد

(٥) صورة مجازية .

(٦) مج النبل - ص ٤٥٣ .

ملخصاً للموقف الوجداني السوداوي الذي يعيشه الشاعر ، إذ تأتي الحملقة في الأفق ، والرؤى إلى حلم عابر يعلق بالخيال حركتين مشبعتين بالحيرة والضياغ وغاية الإحباط والخيبة ، الأمر الذي يفسر قنطرة انعكاسات العالم على نفس الشاعر وتصوره . وشية بهذا الارتكاز على محوري الحركة والصوت في بناء الصورة ، ما كان في هذه المقطوعة البديعة :

وعلى وقع خطى الذاهل من هول المصاب
في مساء هزجت فيه الأمانى لاضطرابي
والروابي الخضر أطيافاً تواسيني لما بي

هتف الخافق يستدني مناه^(١)

إن القلب المقعم بالآمال يحث خطاه لنيل بعضها حين تبسم له الأيام فتعزج له الأمانى ، وتواسيه الأطياف الجميلة في الروابي الخضر ، لكنه في هذا الإقبال النهم على تحقيقها ثقيل الخطوة وإن ، لأنه بين حنايا مرزوء قد هدته الهموم وأنهكته الحياة ، فترنحت خطواته ، وضاع مقصده ، فهو كما تعبر عنه الكلمة : « الذاهل من هول المصاب » .

ولذا فالقلب الذي يقفو وقع خطى هذا « الذاهل » منهك الخفق كما وأن تلك الخطى منهكة ، خابي الصوت مثلما هو ضعيف صوت وقعها . صورة أخرى يقدمها الزمخشري وفيها يعنى أيضاً بالبعد الحركي ، نجدها في قصيدة « جارة العلم » حيث يقول :

حيران أرسل طرفي هاهنا وهنا مروع النفس بالأحزان والسقم^(٢)
إنه مشهد حركي لطيف لذلك الطرف المتقلب فيما حوله ، والذي تسيطر عليه حيرة الشاعر وتروعه بالأحزان والأسقام .

• • •

(١) من قصيدة « هاهنا » - مج النيل - ص ٥٧٠ .

(٢) مج النيل - ص ٣٨ .

والمدقق في النماذج السالفة لفن " الرسم بالكلمات " مجدها تتنقل في الأبنية بين البيت والبيتين والمقطوعة ، وهذه الأخيرة يغلب أن تأتي في وقفات متتابعة يوالي فيها الشاعر الموصوفات والأحداث دون اضطرار للترتيب في الموالة ، الأمر الذي يتطلبه الأسلوب القصصي ، هذا الأسلوب الذي تخضع له بعض مقطوعات الزمخشري فتحقق لما تتضمنه من صور - وسيلتها اللفظة الحقيقية - منحى تأثيرياً يملك المتلقي على مدى المقطوعة ، هو منحى التابع والتنامي القصصي الممتع والذي يؤازر ما تستند إليه جملة تلك الصور من مؤثرات أخرى .

وقد رأينا في مرثية الزمخشري لوالده شاهد يسري فيه هذا التيار^(١) ، وتطالعنا في شعره شواهد أخرى يبين بها أيضاً ما للأسلوب القصصي من دور في تفعيل الصورة وإثرائها والجذب إليها .

فمن قصيدة " على لسان سائل " تأتي هذه القصة الشعرية البديعة :

وانبرى يذرف الفؤاد دُموعاً
وارتمى في الطريق يلهث جوعاً
ثم مدَّ اليدين يرجو الجموعاً
وهو لم يلقَ للرجاء سَميعاً

• • •

ورآه البواب في حال بُؤسٍ
فدعاه ضميره للتأسّي
فجرى راكضاً إليه بفلسٍ
فتلقاه ، في مَرارةٍ يأسٍ

• • •

(١) من شواهد التي تقدّمت أيضاً : المقطوعات من " ليكني في الغاب " و " حادث جريق " و " أين الوفاق " و " صوت قلب " .

وهنا هباً ضاحكاً غريداً
إذ سيبتاغ للعيسال ثريداً
بعد أن نال من كريم نقودا
فإذا صوت هاتف أن يعودا

• • •

صاحب القصر قد رآه فجئنا
إنه جاره استحال معنسى
قال : يا جار كنت تسخر منّا

فانظر الآن كيف صرت وكنا^(١)

لاشك أن القضية الاجتماعية التي تخدمها الصورة أحد عوامل جمال التعبير وثناء مشاهدته وأفكاره من منطلق قرب معايشة المرء لها في داخل كل مجتمع ، غير أن القالب الذي قُدمت فيه هذه القضية بصورها المتعددة ضرب بسهم عظيم في تدفق التعبير وحيويته ، إذ كان الأسلوب القصصي مولداً تلقائياً للتسامي مع الترابط ، كما كان في طبيعته المتقلبة بين المشاهد والشخصيات والأماكن تنويعاً وتلويناً يجدد باستمرار ما يقدمه للمتلقي من الخبرات والمواقف فيأسره طويلاً .

وفي " العاذل الأخرس " يرسم الشاعر هذه الصور المتابعة :

وأطبق الظلام
وأخرس الكلام
فمات في الشفاء
وغاض في المحاجر .. فكل عين مقفلة
وكل من حولي نيام
فلا أعود أسمع
إلا نباح كلبة على الطريق

(٥)

وأسرق الخطو لباب غرفتي
موقعاً .. مبعثراً على الدجى
بأهتي ... وخفقتي
ويصرخ المفتاح إذ أديره
لكنني ألجمه ... أكتمه بقبضتي
أخاف أن يوقظ النيام^(١)

إنها إحدى الصور القصصية البديعة التي تعتمد كثيراً على التعبير الحقيقي ، وهي
تثير في النفس كوامن كثيرة وتلهب الخيال ، بما يشيع فيها من أجواء نفسية متحركة
ودفاعة بتدفق المواقف المصورة ذاتها .

. . .

(٥) صورة مجازية يمكن للقصة الشعرية تجاوزها .

(١) ديوان " حبيتي على القمر " - ص ٩١ .

الرمز وتراسل الحواس :

لا يُعد الزمخشري من شعراء الرمزية في التصنيف العام ، فهو ميالٌ إلى التصريح والوضوح في تقديم تجربته وبالتالي في بناء صورته التي تمثل من خلالها التجربة .
إلا أن القليل الذي ظهر فيه هذا الملمح عبر شعره كان كافياً للالتفات إليه ، بحكم ما أئسم به من التنوع في الوسائل التي اكتسب بها رمزيته وحضر في النص من خلالها مطبوعاً بهذه الصفة .

فالرمز لونٌ تعبيرى مكثفٌ تصحب فيه الدلالة الظاهرة دلالةً أخرى خافية يُتوسّل لاستظهارها بوسائل متعددة ، قد تكون تاريخية تتطلب الإلمام بالتراث التاريخي والأدبي المرتبط بها ، وقد تكون عرفية تُحوج التعامل مع الصورة الرامزة إلى الاتصال بثقافة العامة من بيئة صانعها ، والصورة الحاصلة بإعمال أحد هذين الجانبين رمزٌ " عام " لعموم الوسيلة التي قام عليها والتي كانت أداة لاستظهاره أيضاً ، إذ كان " التاريخ والعرف " أمرين عامّين^(١) .

يقول الزمخشري في إحدى صور الرمز عنده :

أنتِ ليلي وإنني بك مجنونٌ ودقات خاقتي بك تشدو^(٢)

إنه يستلهم القصة العربية المشهورة " مجنون ليلي " والتي تحدّث عنها تاريخ الأدب العربي وتحولت عبره إلى رمزٍ لكل المحبين المتفانين في عاطفتهم ، لكن الشاعر لا يفصح عن هذا الاستلهام ، إنّما يباشر التعامل مع الشخصيتين فيحلّ بنفسه محل المجنون ، ويُنزل معشوقته محل " ليلي " .

والأمر قد يلتبس على من يجهل هذه القصة التاريخية فيظن التعبير محمولاً على وجهه الظاهر ، خاصة وأن النصّ معلّم باسم معشوقة شاعرنا المختارة هنا " ليلي " ،

(١) الرمز نوعان : عام وخاص ، والأول أنموذجي تستقرّ مصادره في اللاوعي الجماعي ، أما الثاني فذاتي فردي يتوصّل إليه من خلال تجربة الشاعر الكلية واستقراء كامل أعماله ، ولا تعدو الإحاطة به أن تكون ضرباً من الرؤية والحدس . انظر " الصورة الشعرية في النقد الحديث " - بشرى صالح -

يبد أن التمهّل في معالجة الصورة يستوقف دارسها عند ذات النداء الذي يقع به اللبس؛ فمن غير المقبول أن يخاطب الشاعر محبوبته بقوله : « أنت ليلي » مجرد تعريفها باسمها ، إنه يقصد - بلا شك - إلى غاية أخرى ، والأمر يقتضي من ثمّ إعمال أدوات تكشف عنها وينتهي من خلالها الدارس إلى البعد التاريخي الكامن خلف العبارة والذي منح الصورة قيمة رمزية .

وما كان في صورة " ليلي والمجنون " ، واقع في تلك الصورة التي يستدعي فيها شاعرنا - بحفاء - الارتباطات الدلالية اللفظي " الغاب " و " الشيطان " من قوله :

ليتني أرجع للغاب فلا أجعل الشيطان في الدنيا رفيقي^(١)
" فالغاب " رمزٌ للفطرة السليمة والسليقة الإنسانية البريئة ، أما " الشيطان " فيعلّق الدكتور عبد الله باقازي عليها في هذه الصورة بقوله : " الشيطان في البيت رمزٌ لكل الشرور ، ولكل الدوافع التي تؤدي إلى الشرور وتدفع إليها " ^(٢) . وإذا أردنا معرفة المؤشّر على معنى هذين الرمزين وجدناه في الغالب " عُرفياً " ، فالراسخ في عرف الإنسان أن الغاب نموذجٌ مثالي للحياة الفطرية البدائية البسيطة ، كما أن الشيطان هو المحرّض الرئيس على الشرور والأذى أيّاً كان نوعها ودرجتها ، ولذا فإن معنى الفطرة والسليقة هو أمثل ما يوصل إليه رمز " الغاب " ، مثلما أن معنى الشرور والدوافع التي تؤدي إليها هو المرشّح الأول للوجه الآخر لكلمة " الشيطان " المرموز بها .

ومنبت الإحساس بهذه الرمزية في لفظة " الغاب " من إسنادها إلى الفعل " أرجع " ، إذ لم يكن الشاعر يوماً في الغابة حتى يرجع إليها ، وغابه المأمول ما هو إلا سليلته النقية التي وُلد بها وغامت بمحادث الليالي والأيام ، والتي كان لإرادة الشاعر دورٌ كبيرٌ في تلطيخها بالشرور .

أمّا لفظة " الشيطان " فنبت الإحساس برمزية الكلمة فيها من ربط هذا " الشيطان " بالغاب ، إذ لو كان المراد به شخص الشيطان لما صحّ الربط ، فالشيطان

(١) من قصيدة " ليتني في الغاب " - مج النيل - ص ١٤٤ .

(٢) مظاهر في شعر طاهر زمخشري - ص ٣٤ .

موجود في الغاب أيضاً ، في حين أنه يصح متى كان المراد به الشرور والأذى والتي تقع في دورة الحياة اليومية بين مجموع البشر مع ضجيج الحياة ، ويكون في اللجوء إلى الغاب منجاةً نسبيةً منها .

و" الظفر " و" الناب " ، عنصران تعارفت عليهما الثقافات البشرية رمزياً للسطوة والقوة ، وقدمهما التراث في بعض نماذجه بهذه الخاصية الرمزية ومعناها ، من مثل قول الشاعر :

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ^(١)

وقد ظهر في شعر الزمخشري على نطاق واسع بهذه الدلالة الإشارية ، فاتخذاً رمزيتها من البعد العربي والتراثي فيهما ، وهو ما يعدّه رمزاً عاماً ، ومن تكررهما بذات التوظيف الدلالي على مدى كبير من المادة الشعرية ، فيما يوافق خاصية الرمز الخاص - على نحو ما سنعرف بعد قليل .

وهذه إحدى الصور الرمزية للفظي " الظفر والناب " يصنعها الشاعر في قصيدة " الجامعة العربية " فيقول :

بَذَلُوا لِلْحَقِّ مِنْ أَرْوَاحِهِمْ سَطْوَةَ الْحَقِّ لَهَا ظَفَرٌ وَنَابٌ^(٢)
وَبِأُخْرَى يَأْتِي الرَّمْزُ السَّابِقَ لِيُحْكِيَ قُوَّةَ الْآلَامِ وَتَمَكُّنَهَا مِنْ ضَحِيَّتِهَا :

قَسَاوَاتُ آلَامٍ ، وَشَكْوَى مُتَاعِبٍ وَيَنْهَشْنِي مِنْ وَقْعِهَا النَّابُ وَالظَّفَرُ^(٣)
وَيَأْتِي أَيْضاً مِثْلًا لَسَطْوَةِ الْأَسَى فِي الْبَيْتِ التَّالِي :

أَمْطَرْتَنِي بِوَابِلٍ مِنْ هُمُومٍ وَأَسَى عَضْنِي بِظَفَرٍ وَنَابٍ^(٤)
لكنه يَكْبُو - في هذا الأخير - في استخدام العض للظفر ، ولو كان قدّم الناب على الظفر في تركيب العبارة لاستيف تعميم فعل الناب على الظفر التابع له ، تجاوزاً ،

(١) ورد البيت سابقاً في " صور تقليدية " من الفصل الثالث .

(٢) مج النيل - ص ٣٠١ .

(٣) من قصيدة " أمي " - مج النيل - ص ٢٨٨ .

(٤) من قصيدة " هزيم النسيان " - مج الخضراء - ص ٨٦٨ .

لتقارب العنصرين في الأثر ؛ فالعض للناب والחדش للظفر وبينهما اشتراك في القطع .
وهو مخرج لم يكن للصورة الرامزة وهي تعثر كسابقتها في قول الشاعر :

أبدأ ترقصُ المخاوف حولي كاشراتٍ عن كل ظفر وناب^(١)
فليس الكشر مما يقع فيه الاشتراك بين العنصرين ولا في شبهه ، وهو خاصٌ
بالأنياب دون الأظافر .

• • •

إذن يأتي في شعر الرمخشري ما يكون خاصاً من الرموز . هذا ما ألمح إليه سريعاً
تكرار الشاهد في النماذج السابقة ؛ فالرمز يكتسب خصوصيته بتكراره عبر دواوين
الشاعر .

والجدير بالقول في الحديث عن هذا القسم من الرمز عند شاعرنا أنه غالبٌ عنده
على ذلك العام ، وعليه تعتمد الرمزية في تشكيل مظهرٍ لديه .

وأول ما يوضع في القائمة من الرموز الخاصة : رمز البحر والموج والسفينة
والمجداف والشرع والربان ، والتي اتخذها الشاعر رموزاً تعادل الحياة ، والشاعر نفسه،
والمقومات النفسية في الحياة من مثل العزم والأمل والصبر .. الخ ، على تبادلٍ بينها في
أشكال الدلالة الرموز بها إليها .

ففي قصيدة " زورق الأحلام " تطالعنا هذه المنظومة الرمزية :

أيا زورقَ الأحلامِ يسري به الصبرُ	حنانيك فالآلامُ جاشَ بها الصدرُ
.....
ومجدافي الملتاعُ في قبضةِ الأسى	تكسرُ لكن ليس يقهرهُ الكسرُ
يدافعه التيارُ واليهولُ حوله	يهمُ به لكن يغالبهُ الصبرُ
إلى صخرةٍ اللقيا ترفُّ به المنى	وأنفاسهُ الجدلى على دربها جسرُ
تقاذفتني الأمواجُ تلهو بمقودي	ويلعبُ بي في عمقها الدُّ والجزرُ ^(٢)

(١) من قصيدة " الحرمان ٣ " - مج النيل - ص ٣٧٠ .

(٢) مج الخضراء - ص ٢٥٥ .

والمنظومة تسير على النحو التقريبي التالي :

المجداف ← العزم
التيار ← الحياة
الموج ← مصاعب الحياة
المقود ← القصد والوجهة
المدّ والجزر ← تقلبات الأقدار

وهي جميعاً تستند إلى فن الاستعارة التصريحية ، لكنها ترقى إلى حدّ الرمزية باستصحابها عن طريق التكرار النمطي في نصوص الشاعر لأبعادٍ أخرى إلى جانب البعد الأول المقدم عن الاستعارة ، وتكون هذه الأبعاد شبه ثابتة . وهذا ما تجده أيضاً في الرموز السالفة وهي تأتيك من خلال الصورة التالية :

يا روى الحسن وأحلام صباها	كاد أن يغرق في اللجّ سفيني
في خضمّ صاخب الموج به	عاصف من هوله جنّ جنوني
.....
والمجاديف التي كنت بها	أعبر اليمّ تلوّت في يميني
.....

وشراعي كلما رفا شدا وانبري يصدح للموج الحنون^(١)

حيث يصلك " الخضم " و " اليم " رمزين للحياة الواسعة الصاخبة ، ويمحّ اللج والموج البعد الدلالي ذاته فيرمزان إلى مصاعب تلك الحياة ومخاطرها ، أما المجاديف فما زالت - على الأرجح - رمزاً للعزم والصبر والتصميم ، وكلها معانٍ لغدّة الشاعر في اجتياز مسالك الحياة الشائكة .

وتستحدث هذه الصورة رمزين جديدين على الصورة قبلها ، إذ ترمز إلى حياة الشاعر وشخصه " بالسفين " ، كما ترمز " بالشراع " إلى الأمل الذي يحدو الخطى ويستعطف - حين يعود للانشاق في صدر الشاعر المنكوب - الجانب الحنون من ذلك الموج الهادر .

(١) من قصيدة " الشراع الرفاف " - مع النيل - ص ٢٧١ ، ٢٧٢ .

وترمز " السفينة " أحياناً إلى معنى العزم والتجلبد أكثر مما تُحمل على معنى " المتحدث " نفسه ، من مثلها في قول الزمخشري :

فلقد مرَّقَ الشراعَ الليالي بعد أن أغرقتَ حطامَ سفيني^(١)

إنهما " عزم الشاعر وصبره " المعنيان اللذان أراد الشاعر الإشارة إليهما في هذه الاستعارة التصريحية ، وهو يصورهما في حال يرثى لها ، فلقد مضت بهما الحياة إلى الزوال بعد أن دكتهما وأوهنتهما في نفس شاعرنا . كما يقبل السياق الماضي أن تكون السفين ، ذلك العنصر المحطّم ، رمزاً للآمال والأحلام التي رسمها الشاعر لنفسه ثم فقدوها وفقد من بعد ذلك " صبره " المرموز له بالشراع .

وفي مواضع متفرقة من شعره ، يقف الزمخشري على بعض تلك الرموز بالتفسير والتصريح ، فتجده في تصريحه يؤكد شيئاً من المعاني السابقة ويغيّر في بعضها الآخر والذي رشحه سياق الصور من قبل ، وهذا ما تلحظه في طائفة الصور الرمزية التالية مقارنة مع ما أبانت عنه أخواتها فيما مضى .

يقول الشاعر آتياً على ذكر " المصائب " و " الصبر " :

عبرتُ خضماً من مصائب جمعت ولي من جميل الصبر يا نفسُ زورقُ

فالخضم هنا هو المعادل الدلالي للمصائب ، والبصر متعلّق بعنصر جديد هو الزورق ، وهذه ارتباطاتٌ مفسّرة تراقب عن كتب الدلالات الرمزية للعناصر قبل ذلك ، لكنها لا تماثلها ، وجانب تجدد العنصر الرامز أبعد خطوة في " الخضم " منه في الزورق الذي يُعدّ سفينة صغيرة .

ومن العجيب أنك تجد الشاعر في القصيدة نفسها يعطي الصبر عنصراً معادلاً آخر ، فيتفق الارتباط تماماً مع إحدى الدلالات الرمزية لهذا العنصر سابقاً . يقول :

فكم خضتُهُ لم تعرفَ الجبنَ عزمتي شراعي صبري في الاوادي يخفق^(٢)

(١) من قصيدة " صورة في عيولي " - مج الخضراء - ص ٤٦٣ . وانظر من هذه الصور أيضاً ما جاء في قصيدة " الحرمان " - مج النيل - ص ٣٧٢ ، وقصيدة " أشواق " - مج النيل - ص ٥٠٧ .

(٢) من قصيدة " صبرا " - مج النيل - ص ٢٧٧ .

ويعود الشاعر إلى القفز في اختيار معادلات الصبر بالعودة إلى " السفينة " والتي كانت أيضاً من المعادلات الافتراضية المرشحة للصبر في سياقات تصويرية سلفت :
وما ذاك إلا أن لي من تجلدي سفيناً به المقدار يجري ويحدق^(١)
لكنه يغير مدلول هذه السفينة حين يربطها " بالآمال " ويجدد منح الصبر التعلق بالشرع في قوله :

أجدف والشرع جميل صبري وآمال الرقيقة بي سفيني^(٢)
كما ينتحي بها عن هذه الصورة إلى صورة أخرى ظهرت فيها موضوعاً يحمل معنى العزم والطموح :

وعلى الصمت قد عبرت الليالي وسفيني لِمَا أريد طموحي^(٣)

• • •

وللزمخشري رمزية شفافة حاملة يستخدم فيها عناصر موسيقية للدلالة على الجوانب الوجدانية الرقيقة التي يريد تقديمها . ولعل " القيثارة " و " اللحن " هما أبرز هذه العناصر الموسيقية عند شاعرنا .

والقيثارة رمزٌ عنده للآمال والأمني ، أو هي رمزٌ لشاعريته ، ومن الأولى قوله مخاطباً ما ناداه بـ " كهف أحلامي " :

فيك قيثاري فهل ما زال يشدو
وصدى الألحان في الأفاق رأد
كلما غرد حيا اللحن مجد
وأنا في غمرة النشوة أعادو^(٤)

(١) السابقة - ص ٢٧٨ .

(٢) من قصيدة " إلى صخرة " - مج النيل - ص ٦٦١ .

(٣) من قصيدة " استريح " - مج الخضراء - ص ٣٦٢ .

(٤) من قصيدة " عودة " - مج النيل - ص ٢١٩ .

إنها الآمال التي تحت خطو الشاعر وتمضي به نشوان طرباً لمّا تردّد صداها في آفاقه .

وهذا المعنى قد يتردد المتلقي في قبوله لولا أن هناك صورة مفسرة أتى فيها الشاعر عليه محملاً بالأبعاد ذاتها :

والأمل المنشود قيثاراً تُشع في الأفاق رجع النشيد^(١)

والغالب في هذا العنصر الموسيقي أن يحمل الدلالة على ثاني المعنيين ، معنى الشاعرية والشعر ، فالشواهد لذلك أكثر ، وهي قطعة لا تحمل الردّد في إثبات هذا المعنى له . يقول الزمخشري في أحدها :

فبقيثارتني أجْدَفُ في التيه ومجدافي الطروبُ رجاني^(٢)

إن شاعرية الشاعر هي المتفّس الأمل الذي ينفث عبره آلامه ، وينجو به من وطأتها ، واخرق القوي هذه الشاعرية هما الرجاء والأمل اللذان يعمران نفسه .

والصورة ذاتها للقيثار المحرّك بالأمل تتكرر عند شاعرنا في قوله :

ومن الصمت في شفاف الدياجير أمان بسمات الأزهار

وبأنفاسها أعالج آلامي ، فيشدو بفرحتي قيثاري^(٣)

والقيثار رمزٌ للشاعر " صاحب الشاعرية " :

فانا القيثارُ يشدو نغمي بالدم الحرّ الأبّي العربي^(٤)

وهذه الدلالة لرمزية " القيثار " لها من نصوص الزمخشري ما يفسرها أيضاً ، ففي نص نثري له يُقدّم به إحدى مجموعات ديوانه " حقبة الذكريات " يقول : « لقد حملت القيثار الذي سكبت به أغاريدي شعراً »^(٥) .

(١) من قصيدة " هناك " - مج النيل - ص ٤٤٢ .

(٢) من قصيدة " يا رفيقي " - مج الخضراء - ص ١٠٥ .

(٣) من قصيدة " أنفاس الصمت " - مج الخضراء - ص ٥٥٥ .

(٤) من قصيدة " اسكني يا نفس " - مج الخضراء - ص ٣٤١ .

(٥) مج الخضراء - ص ٥٤٥ .

ثم هو يكشف عنها في بضعة أبياتٍ من قصيدة " ليالي الحب " :

وإذا القيثارُ في كفا الضنى ليس إلا من نثار الفلذاتِ
تتناغى في شفاهي أحرفاً والشجا يجمعها في الورقاتِ
بـيراعٍ كلما أشهرتهُ صرّ ملتاع الصدى في الصفحاتِ^(١)

وربما أناب الشاعر عن هذه الشاعرية مكانها ومحركاتها في معادلة القيثار والارتباط به في الدلالة والمعنى ، وهذا ما وقع في قوله :

به أهيمُ على الدنيا وفي كبدي حرائقُ نارها للناس أشعارُ
وينشر الأملُ المنشود ألويةً رفاقها ابتدأت في ظله النارُ
فانساب حرُّ اللظى يشدو بأغنيةٍ نياطُ قلبي لها نايٌ وقيثارُ^(٢)

فالقلب هو مكنن العاطفة ، والعاطفة هي ميدان الشعر ومحرك الشاعرية ، وحين يرى الشاعر في ذلك القلب قيثاراً ، فإنه لا محالة يرى في الشاعرية مثل ذلك ، لأنها صادرة عن ذلك القلب وتذكر شيئاً من خصائصه .

• • •

أما اللحن ، فهو صورة استعارية ارتبطت عند الزمخشري بحالات التعبير عن الحزن والألم واليأس أو الفرح والأمل ، ويُقبل فيها أن يكون المراد شعره ، لأنه وجّه من التعبير ، ثم تكررت عبر نتاجه فاتخذت طابعاً رمزياً . ومن غاذجه ، قوله في الرمز إلى الجانب المضاء من انفعالاته وتعبيره :

فأعيدُ اللحنَ في سفح اللوى ساحرَ النبرة جاذبَ الأداء^(٣)

وفي معرض التعبير عن اللوعة والشكوى يرمز به قائلاً :

(١) مع الخضراء - ص ١٩٦ .

(٢) من قصيدة " حطام القيثارة " - مع الخضراء - ص ٣١٦ . وانظر أيضاً قصيدة " النسيان " - مع النيل - ص ٦٢٩ .

(٣) من قصيدة " السباح الخائر " - مع النيل - ص ١٤٣ . واللوى : ما التوى من الرمل . انظر المعجم الوسيط مادة " لوى " .

... ليس من يعلم أو يدري عذابي

غير ليل كان يصفي للحنوني^(١)

وهذه صورة رامزة للحن يصعب معها تحديد تيار المشاعر الساري ويبدو البوح فيها ذا شجون :

أنت لي معزفٌ به أسكبُ اللحنَ ، وقيثارُ صبوتي في الدُجُونِ^(٢)

والصورة - كما هو ملحوظ - ترصد ألفاظاً موسيقية ثلاثة ، لا يحمل منها الملمح الإشاري سوى " اللحن " ، في حين يأتي " القيثار " بدلالة مستقلة لا تضمنها الرمزية عند الشاعر إذ لم يتكرر في إطار هذه الدلالة ، والأمر ذاته يقال في المعزف الذي لم يرد رمزاً للمحبة عبر نتاج شاعرنا .

لكن اللحن والقيثار يتصاحبان في بعض الصور رمزين للدلالات السابقة فيهما ، وهو ما يمثله قوله :

أرى فيه آمالي العذابَ مواكباً	تصفق من حولي وتجري القوافيا
فعدت لقيثاري الحطّم بالأسى	ليسكب أفراسي ففرد شاديا
وراح يذيعُ اللحنَ في معبدِ الهوى	ويصدحُ بالنجوى قطاب غنائيا ^(٣)

إن القيثار إشارة إلى الشاعرية المتدفقة بشعر الهوى والشوق ، ذلك الشعر المرموز له باللحن في هذه الصورة .

• • •

تراسل الحواس

ويُلاحظ في أسلوب الرمز عند الزمخشري بساطته وطواعيته للتأويل والتفسير ، فالشاعر لم يبلغ فيه حد " السريالية " بما فيها من التداخل في الخطوط واختلاط معالم العناصر المركبة للصورة ، واللون الوحيد الذي يبدو فيه تأثره بتلك المذاهب الموغلة في التداخل الرمزي هو ما عُرف " بتراسل الحواس " .

(١) من قصيدة " زفرة " - مع النيل - ص ٤٤٤ .

(٢) من قصيدة " معزف الأغان " - مع النيل - ص ١٤٧ .

(٣) من قصيدة " النسيان " - مع النيل - ص ٦٣٠ .

ويعتمد تراسل الخواص - كما يشي بذلك اسمه - على التبادل بين الخواص في الخواص والوظائف ، إذ تقول آليته بكسر القواعد المقررة منذ الأزل ، والمستقرة في الوعي ، لوظائف الأعضاء الحاسة ، لوظيفة العين تتجاوز الإبصار إلى غيره من الخواص: شماً أو ذوقاً أو لمساً أو سمعاً ، ومثلها الأذن ، والأنف ، وكذلك الفم وأعضاء اللمس . ولا يقع هذا اللون من الرمز بنسبة أفعال الخواص إلى ما لا يقوم بها من الأعضاء أصلاً فحسب ، إنما يتأتى بنجاح أيضاً عن إحداث تبادل في الخواص بين العناصر المتعلقة بالخواص ، فكما يخلق الشاعر حساً رمزياً طريقه هذا اللون بإسناد فعل المصافحة - وهو مما يتعلق باليد واللمس - إلى العين ، وهي عضو البصر ، في قوله :

فإذا ما صافحت عيني المباحا صفق القلب لأحلام غد^(١)

يكون له ذلك بإبدال خاصية من أخرى ، وجل ما تجده عند الزمخشري من هذا السيل يدور حول إبدال خاصية المسموع إلى خاصية المرئي في العنصر المصور ، على نحو ما كان في قوله :

تسكب الأنغام في سمع الدنى^(٢)

وفي صورة أخرى ، " يسكب النشيد " فيقول :

وأسكب في غلائله نشيداً ينافس رقة عبق الزهور^(٣)

وقد يكون التراسل يجعل ذلك المسموع عطراً مشموماً ، كما هو في الصورة

الآتية :

صوت أرق من الأنغام عاطرة جاز الفضاء لنا رجاً وأحاناً^(٤)

(١) من قصيدة " الموعد " - مج النيل - ص ٥٢٨ .

(٢) من قصيدة " بين الحرم والحرم " - مج النيل - ص ١٩٤ .

(٣) من قصيدة " إليك عني " - مج النيل - ص ٣٨٤ . وتجده مثل ذلك في قوله : " الأحان تسكب "

من قصيدة " غبطة النيل " - مج النيل - ص ٢٥٤ ، وقوله : " الصدى المسكوب " من قصيدة

حكايات الهوى - مج الخضراء - ص ٦١ .

(٤) من قصيدة " صوت المديح " - مج النيل - ص ١٦٢ .

أو يمنحه خاصية الذوق عن طريق وصفه بما يحملها ، من مثل " الخمر " التي بثت في الأنغام نكهتها ومذاقها في البيت التالي :

ويرسل الأنغام خمريّة وفي الحنايا من صداها ديبب^(١)
وهذه " النغمة " يتذوقها الشاعر فيجدها " حلوة " في قوله :

غردي كالطيور ... بالنغمة الخلوة تخمد مراجلاً في دمانا^(٢)
يُضاف إلى تشرب السمع للخواص السابقة ، ظهوره مكتسباً بصفات لمسية ، فيستحيل إلى عنصر يلمس فيه البرد والدفع ، والنعومة والخشونة ، وغير ذلك مما هو صفة وسمّة تُدرك باللمس .

يقول الزمخشري في توظيف لإحدى تلك الصفات :
وارتعاش الحروف في صوتها الدافئ فيض من القوافي العذاب^(٣)
إن صوت المحبوبة الذي هو من متعلقات السمع يملك صفة حسية جديدة فهو دافئ ملموس .

هذا ، ومع أن آلية التراسل بسيطة واضحة أيضاً عند الزمخشري ، فإن له دوراً جيداً في التعبير بالصورة ، فمن طريقه - كما يذكر الدكتور عشري - : « تتجرد هذه المحسوسات عن حسيتها وماديتها وتتحول إلى مشاعر وأحاسيس خاصة » ذلك أن اللغة في أصلها رموز اصطلاح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة ، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد ، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريباً مما هو «^(٤) .

• • •

(١) من قصيدة " صدى ضحكة هاتفية " - مع النيل - ص ٢٩٨ .

(٢) من قصيدة " ليالي المرسى " - مع النيل - ص ٢٢٤ .

(٣) من قصيدة " ومن أنت " - مع الخضراء - ص ٦١٤ .

(٤) عن بناء القصيدة - ص ٩٠ .





الفصل الخامس

عناصر الصورة عند الزمخشري

ومصادرها

المبحث الأول : عناصر الصورة .

المبحث الثاني : مصادر الصورة .



المبحث الأول

عناصر الصورة

تعتبر العناصر من لون وحركة وصوت ورائحة بحق هي الأبعاد الحيوية والإيحائية في الصورة ؛ لأنها محركات أساسية للحواس في الكائن الحي ، واستحضارها في صورة ما إعادة لعمل تلك الحواس وتجديد لنشاطها تتدفق من خلاله الحياة .

والزمخشري يهتم بهذه العناصر اهتماماً كبيراً ، فليس عملٌ من أعماله الشعرية - طال أو قصر - إلا وهو مهرجان من الألوان والحركات والأصوات وشيء من الروائح عطرية وغير عطرية .

غير أن ثمة مفردات ترد مشبعة بالعنصر منها إلى الحد الذي يجعله لافتاً فيها دون ما عداه من الألفاظ الأخرى التي تقدّم هي أيضاً بعداً حركياً أو صوتياً أو غيرهما . والمنحى الذي تحوّه هذه المفردات في الدلالة على العنصر يتمثل في التصريح به من خلال اسمه أو فعله ، أو الاكتفاء باستحضاره عبر صفته أو عبر مواد ذات ارتباط إشاري وثيق الصلة به .

ففي محيط الألوان يأتيك الشاعر بالأبيض والأسود والأحمر والأخضر وألوان أخرى غيرها مُساقفة في ألفاظها الخاصة ، فتجد على سبيل المثال اللون " الأبيض " معرّفاً بنفسه في قوله من قصيدة " لبيك " :

ينساب من بيض المآزر خُشْعاً في يوم عيد^(١)

وهو يرد في لفظه الصريح أيضاً حين يصف الشاعر الثلج في ليلة شتوية قارسة فيقول :

واسنرفا الصبرَ فرقّت هوى أمسيةً ضمتهما في خباء

(١) مع النيل - ٧٢ . ومن استخدام " الأبيض " في وصف الملابس قوله : " برانسها البيض " - من

قصيدة " الصباح الجديد في تونس " - مع الخضراء - ص ١٢ .

أستاره ألوية نسجها من أبيض العهن بفصل الشتاء^(١)

و "الأحمر" لون يعجب الشاعر فيلَوْن به صورته في أكثر من موضع ، وهو ملتهب حار بطبيعته ، لكن الشاعر يزيد من صفته هذه بإضفاء خطوط صبغية أخرى تدعمها وتقويها ، فيقول في أحد شواهد هذا الملمح :

عليه من الأزهار وشيِّ مُعَصْفَرٌ ترامت عليه الشمسُ حمرا الذوائب^(٢)

المُعَصْفَرُ نوعٌ من النبات له صبغ أحمر ، وقد تزينت بصبغه تلك الأزهار التي يصفها الشاعر ويرسم ما عليها من زخرف متفرقٍ أحمر اللون . ولأن القنوء يروق شاعرنا ، تجده يستتبع ذلك من تسليط شمس حمراء الذوائب على الزهر المُعَصْفَر ، فيلتقي الأحمران ، ويزداد اللون التهاباً .

والأمر يتكرر مع (احمرار الدم) الذي أهرقه الأسى من عيني الشاعر في الصورة التالية :

يقيماني في نفسي جحيماً مؤججاً يُعربد في عيني بأحمر مهراق^(٣)

إنها صورة الشاعر يبكي دماً ، ولون الدم معروف ثابت ، لكنه وحده لا يُعنى بتصوير التهاب مشاعر هذا المكلم ، وحرته قاصرة عن بث المقدار الذي يريد من ذلك ، لذا فهو يترث في اختيار بواعث تلك الدموع الدموية ، كما يترث في تصويرها ووصفها ، فيأتي بها " جحيماً مؤججاً " قد استحوذ على عظيم من طاقات النار وضوئها ولونها الضارب إلى الحمرة ، ويطلق بذلك حمرة الدم القانية عن حمرة النار المستصحبة للحرارة لفظاً وعرفاً ، فتتحقق الدرجة المرادة لهذا اللون ، والإيماء المطلوب منه .

وعلى نحو يتفق مع سابقه ، يوظف الزمخشري (اللطي) في تقوية صفة الاحمرار ، فتكتسب الصورة من استصحاب الاثنين بعداً لونياً قاني الحمرة :

(١) من قصيدة " عند البحر " - مج النيل - ص ٤٥٢ .

(٢) من قصيدة " عذارى النيل " - مج النيل - ص ٢٤٠ . وكلمة (الحمرا) مخففة بمحذف الهمزة .

(٣) من قصيدة " عيوني " - مج النيل - ص ٢٢٥ .

العناصر المرسومة ، مع تقديمها - ابتداءً - لمصطلح " اللون " نفسه الموحى بالمجموع الكلي للأصباغ .

و " الوجه " أيضاً مما قلّ التصريح في وصفه بالسواد ، ومن هذا القليل الصورة الآتية :

لا يعيب السواد صفحة وجهه هي بالماء ذلّة لا تجود
لا ولا يرفع البياض ذليلاً إنما المرء ما بنى أو يشيد
فإذا كان في السواد عيوبي فبصدري تجيش ببيضاء رود^(١)

وبعض جمال هذه الصورة مردودٌ إلى ما فيها من معانٍ فلسفية حكيمة ، لكن الغالب من طاقاتها التأثيرية كامنٌ في تلك المقابلة اللطيفة بين مواطن السواد والبياض ، وحقيقة القيمة الإنسانية في كلّ منهما والتي تفضي إلى أن سواد البشرة عيبٌ يتراجع أمام بياض السريرة ونقاء السيرة .

• • •

تظهر في شعر الزمخشري ألوان أخرى ، منها ما يضارع تلك السابقة في الاستعمال والورود ، وهذه يمثّل لها اللون " الأخضر " ، وهو ذو حظوة عظيمة في " مجموعة الخضراء " بالأخصّ ، ومنها ما يتضاءل وجوده أمامها ، كاللونين الأزرق والذهبي اللذين يتخذان زاوية ضيقة في إطار التلوين بالكلمات في شعر الشاعر . وقد عبّرت الشواهد التالية عن وجود كلّ لون من الألوان الثلاثة في المادة الشعرية المدروسة ، ودوره في تجميل الصورة وتحديد معالمها على نحو أفضل .

يقول الشاعر موظفاً " الأخضر " في واحدٍ من نماذجه :

وبخضر الربى ، على ضفة النهر ، رأيت الأطياف حولي غيدا^(٢)
ويعيد توظيفه في تلوين أرد - (تونس) مستعيضاً عن الربى بالمرايع :
علمتني الهوى مرابعها الخضر ؛ وجادت فرددت من غناني^(٣)

(١) من رباعية " إليها " - مج النيل - ص ٦٥٣ . والروّد : الريح اللينة الهبوب . (المعجم الوسيط ، مادة " رآد ") .

(٢) من قصيدة " موطني " - مج النيل - ص ٤٧٤ .

(٣) من قصيدة " تحية وترحيب " - مج اخضر - ص ٣٦ .

ثم هو من بعد تلوين (مربع الهوى) يجمع الاخضرار إلى الاحمرار في وجه المحبوبة فيقول :

الافقُ الاخضرُ في مقلتيها والشفقُ الاحمرُ في وجنتيها^(١)
مقتبساً لعينها الخضراوين رحابة الأفق وعمقه ، ولوجنتيها دفء الشفق وأسره .
أما الأزرق ، فلون (السماء) ، والشاعر يضيفه عليها تارةً بنعتها " سماء " ، كما هو الشأن في قوله السابق :

وزرقة السماء في المقل

في حين يجعلها تارة أخرى " أفقاً " يلونه بالأزرق ، من مثل قوله في وصف " النجوم " :

خفّراتٍ خطرُن في زرقةِ الأفقِ ليُلهِبْنَ صبوةَ المفتون^(٢)

والأفق - على قول الوسيط - خط دائري يرى فيه المشاهد السماء ملتقية بالأرض^(٣) ، وتبدو انعكاسات اللون على هذا الأفق متفاوتةً بتفاوت الزمان والمكان : فهو مخضرّ في الروابي الخضراء ، محمّر ساعات الشفق ، مصطبغ بزرقة السماء فيما خرج عما سبق من الأوقات والأمكنة ، حادٍ عن ذلك كله بحلول الظلام الحالك ، وهو ظلام لا يستدعيه الشاعر كيما يوهم الحديث عن النجوم ، إذ جاء في وصفه لها ما يشير إلى معالم إضاءة تبين بها زرقة السماء التي خطرت فيها النجوم ، إضافة إلى كون القصيدة كلّها رسماً للامح (المساء) ، وهو الساعات الأولى من الليل أو هي الساعات الأخيرة من النهار ، وفي كلّ ضياء أو بقايا من ضياء .

ثالث الألوان المذكورة آنفاً ، هو اللون " الذهبي " ، والشاعر قليلاً ما يستخدم هذا اللون بلفظه ، ومن قليله الذي طالعنا فيه التذهيب ، البيت التالي :

(١) من قصيدة " من هي " - مج الخضراء - ص ٤٢ .

(٢) من قصيدة " المساء " - مج النيل - ص ٦٢٧ .

(٣) انظر المعجم الوسيط مادة " أفق " .

يا ذكاءً من سماء المغرب في وشاحٍ مخمليٍّ مذهبٍ^(١)
 والصورة تقدم اللون في إحدى درجاته ، فالوشاح المخملي الذي تبدت فيه
 الشمس الموصوفة "مذهب" ، والمذهب ما تختلط فيه الصفرة بحمرة ، وهي درجة من
 ألوان الذهب لا يؤديها قول (ذهبي) الذي ينصرف غالباً إلى اللون الأصفر ، رغم
 عموم مدلوله لكل الدرجات بقيامه على إضافة ياء النسب لعين (الذهب) .

• • •

وطريقة الزمخشري في تلوين العناصر المصورة لا تقف عند حد استعمال لفظ اللون
 صريحاً ، بل تتجاوز ذلك فتمنح الصورة بعداً لونياً بالإفادة من صفة اللون المراد والتي
 اتخذت قيمة دلالية وإيحائية مماثلة تستحضرها خبرات المتلقي وثقافته .

ويعد الأسود وما قاربه من الألوان ، أظهر الألوان المستدعاة بصفاتها ، إذ تصطبغ
 به عناصر الصورة المراد تلوينها بذكر الصفة (داكن) :

أمر الأيام تجري فيه سوداً ولي من لونٍ داكنها لجام^(٢)
 أو (قاتمة) التي جاءت في قوله :

وخلف ستور الدجى القاتمة

أرامق تلك الرؤى الحاملة^(٣)

ومثلها (قاتم) في البيت القائل :

وينحدر بيض أيامي فراغاً وحولي ملء آفاقي قتسام^(٤)

وكذلك الصفتين (حالك كاب) الواردتين في قوله :

فإذا الكون ظلاماً حالك الصفحة كاب^(٥)

(١) من قصيدة " ذكاء المغرب " - مع الخضراء - ص ١٧ .

(٢) من قصيدة " هلال عام " - مع النيل - ص ٢٢٥ .

(٣) من قصيدة " صورة " - مع النيل - ص ٤٠٩ .

(٤) من قصيدة " هلال عام " - ص ٢٢١ .

(٥) من قصيدة " آهة " - مع النيل - ص ٤١٧ .

وتلاحظ في بعض الصور اللونية تأكد اللون فيها بوسيلتين ، إحداهما ذكر صفته ، أما الأخرى فهي ذكر عنصرٍ حاملٍ لذلك اللون ، كعنصر الدجى والظلام اللذين دعما السواد في بعض الصور السابقة ، وهذه الأخيرة هي أكثر الطرق شيوعاً ، وأقدرها على بث زخمٍ هائل من الألوان ، من كون كل مفردة دالة على عنصرٍ أو مادة ، تأتي في الغالب مزودة بخط لوني خاص بها يتزامن إدراكه مع إدراك اللفظة نفسها .

فعلى سبيل المثال لا الحصر ، يستدعي ذكر الدم في صورة ما لونه الملازم ، وهو الأحمر ، كما يرد الأسود مع ذكر الليل ، والذهبي مع ذكر النور ومصادره ، والخمري مع ذكر الخمر ، والشفاف المفضض مع ذكر البلور والماء ، وغير ذلك من الألوان التي تحضر بحضور عناصر يأتي اللون لازمة لها ، وغوّل عليها في صبغ معالم كثير من صور الزمخشري على امتداد شعره ، فكان منها هذه الصورة التي تملأ العينين - تخيلاً - باخضرار الرياض واحمرار الأصيل ، وبريق النجوم والضياء ، وبديع الألوان في الزهور :

في خيوطِ الضياءِ من مطلعِ الفجرِ ، وأنفاسِ باسماتِ الزهورِ

في حفيفِ الفصونِ من ضاحكِ الروضِ وقد فاحَ بالشذا في البكورِ

في فنونِ الأصيلِ لاحَ على الأفقِ ، وخفقِ النجومِ في الديجورِ^(١)

ومن قصيدة " صدى ضحكة هاتفية " تأتي طائفة من الألوان الملائمة لمقام التغزل

بالحبوبة وحكاية أثر ذلك الحسن على الشاعر :

أيا صدى الضحكة من مبسمِ غلغله الحسنُ بورِدٍ وطيبِ

ويسكب الأنفاس شفافاً تحملُ في البلورِ خمرَ الوجيبِ

ويقرعُ السمعَ بما يشتهي وبالندي يُضرمُ في اللهبِ^(٢)

فهذا الورد يقدم لونه ضمناً في مبسم الفتاة ، وإلى جواره ، حيث تقدم الصورة

فعل ذلك الابتسام بقلب العاشق المأسور ، يرد اللون الخمري عبر مفردة " الخمر " ،

(١) من قصيدة " رسالة " - مج النيل - ص ٤٠٦ .

(٢) مج النيل - ص ٣٩٨ .

كما يأتي اللهب مصحوباً باحمراره الملازم له ، أما البلور فتعكس شفافته عن وجود لفظه ، إضافة إلى ذكرها مسبقاً .

وقد تتحقق مسألة تأكيد اللون باجتماع وسيلتين تضيفانه على الصورة ، فيرد عبر أحد العناصر الحاملة له ، مع التصريح باسمه في الصورة نفسها ، وهذا مسلك اتخذه الشاعر في إحدى مقطوعاته المؤثرة ، والتي نمت عن تراجعه أحياناً عن استعلائه على سواد لونه ، والذي بدا في أبيات سابقة ، حيث يرثي نفسه فيها قائلاً :

يا حياة نُثِرَ العمرُ بها بين أشجانٍ شقاءٍ وجهادٍ
رمز حزنٍ وهمومٍ وضنى أنا ذا المكسو بلون كالمدا
فاذكريني إن توارى جسدي في طباق الأرض أو طي الوهاد
وأعيدي إن رأيت شبحي كان حُرّاً حظّه مني السواد^(١)

إن السواد هو اللون " المحور " في الصورة ، وما عداه من ألوان ضمنية في الأرض والوهاد ثانوي على هامش الصورة ، وقد جاء هذا اللون المحور عبر أداتين ، أدته كلاهما بوضوح ، فكان جلياً في " المدا " الذي يُعدُّ السواد بادرةً أولى في ألوانه ، وأكثر جلاءً حين صُرحَ باسمه في البيت الرابع وهو يعلن عن تعاسته في الحياة ، وسوء جظه الذي لم ينل به سوى السواد .

ولعل من أهم ما تجدر الإشارة إليه في عناية الزمخشري بعنصر اللون ، التفاته إلى الجانب الرمزي لهذا العنصر ، وأعني به ما رسخ في أذهان الجمهور حول لون من الألوان من مضامين ومعانٍ تنشط وتتحرك بذكره في تعبير ما يثير فيها إحساساً بوجود انحراف في مسار التعبير الظاهر .

إذ يكتسب اللون طابعاً رمزياً يتنبه له المتلقي متى أسيغ على مالا يقبله في الواقع ، فالأبيض - مثلاً - لونٌ موحٍ بالصفاء والنقاء حقيقةً إذا أعطي للشوب واللبن والسن ونحوها ، والأخضر لون الجمال والحياة في صورة الروض والربيع والشجرة ، أما الأسود فلون كتيب معتم مظلم حقيقةً في العناصر التي يصبغها ، وربما كان لوناً محبباً

مرغوباً في بعض المواطن من مثله في العين لأنه مؤشر للإبصار ، وفي الشعر لارتباطه بالشباب ، لكن هذه الدلالات ودلالات أخرى غيرها تغدو مستويات من الرموز اللونية بتوافر ملابس تعبيرية معينة لها ، كأن يُصبغ معنوي بأحد تلك الألوان ، أو يوصف ماديٍّ بما لم تجر العادة على وصفه به منها ، أو يحمل السياق مؤشرات على انحراف المدلول المعتاد في تلوين ذلك المادي بأحدها إن كان مما أُلِفَ صبغه به .

فالأماني والرؤى ، والتعابير ، والأمل ، والدواهي ، والحلم ، جميعها معنويات وردت ملونة في شعر الزمخشري ، فجاءت الأماني بيضاً في قوله :

والأماني البيض تهمل كالسحاب بالهدى بالحق يسري من هنا^(١)

وقد تفتقت عن زخَم من دلالات الطهر والنقاء والتفاؤل المقتبسة من الارتباطات الأصلية للون الأبيض ، والتي أمدّها الانبثاق عن الجور والاحتفال بذبوع الحق بغير قليل من المؤكّدات والمفسّرات الكاشفة عنها في السياق .

وظهرت الرؤى وردية في بعض المواضع عند شاعرنا ، وكانت في كلّ تبث فيما حولها شفافة هذا اللون ورقته ، إذ هو لون ناعمٍ حالمٍ تنعكس إيجاباته على العنصر المعنوي وما جاوره من العناصر :

تسامرني الأحلام وردية الرؤى وبالفطنة البقضى تحارُ بنظرتي^(٢)

والصورة غنية بالشفافة من تضافر اللون مع عناصر مشبعة بهذه الصفة طبعاً ، من مثل الأحلام والرؤى .

وقرأ الشاعر "تعابيراً" في "رداء المحبوبة" وفي مشهد "الأصيل" قرأها ملونة أيضاً فهي بنفسجية ، ولأنها كذلك فقد فاضت صورتها بالجمال والغموض اللذين يوحى بهما البنفسج دائماً ، وبالتالي كان هذا اللون هو الأداة الناطقة عن العنصرين الأخرسين :

(١) من قصيدة "موطن القديسات" - مج النيل - ص ٣٤٧ .

(٢) من قصيدة "جسور الصبر" - مج الخضراء - ص ٨٤٧ .

- والرداءُ البنفسجيّ التعابير بأغراءِ حسنِها يتباهى^(١)
- في أصيلِ بنفسجيّ التعابير شفيفِ السنا نديّ الفتون^(٢)
- والمقطع (شفيف السنا) في هذه الأخيرة يقدم باللون دلالة رمزية أخرى للأصيل تُضاف إلى دلالة (البنفسج) في تعابيره ، فهو رمزٌ للرقّة والأخذ .
- وقد كان الأمل أحد المعنويات المفيدة من رمزية الألوان ، إذ تجدد واستمر حياً في نفس الشاعر حين بدا مخضراً في هذه الصورة :
- واخضر بالصبر ما يرجوه من أملٍ قطاب منه بأفياء الرضا الثمر^(٣)
- إن الصورة تمنحه تجدد الحياة في الشجر بعودة الربيع ، وتجعل الصبر ذلك الربيع الذي تدفقت معه في الأمل مظاهر الحياة وأهمها الاخضرار .
- وتستمد صوراً أخرى معاني الحُصْب والحياة من هذا اللون (الحيوي) ، فتضيفه على معنويات أخرى كالحلم ، والموعِد ، لتعلن - بانعكاس إحياءاته عليها - أنه هنا رمزٌ موظفٌ للخروج بها إلى أدوار تعبيرية أكثر تشويقاً وجمالاً .
- يقول الشاعر ملوناً الحلم بالاخضرار :
- فإذا بي أهيئ في الحلم الاخضر مدّت ظلاله راحاتها^(٤)
- ومن تلوين الموعِد بالاخضرار يأتي قوله :
- أقبلي يا طيوفاً فالموعِدُ الاخضرُ مازال يرتجي أن تنيري
- وبباري خطاك إن هاجك الشوقُ لبيّضِ الرّبيّ ونبيحِ السرور^(٥)
- . . .

(١) من قصيدة " في البعد " - مج الخضراء - ص ٦٣ .

(٢) من قصيدة " الموعِدُ الاخضر " - مج الخضراء - ص ٧٣٤ .

(٣) من قصيدة " الأملُ الاخضر " - مج الخضراء - ص ٥٥٢ . وانظر من رمزية الاخضرار في الأمل قوله: " في ابتسام الزهور ... " من قصيدة " في العيد " - مج النيل - ص ٤٥٥ .

(٤) من قصيدة " استراحة في الأصيل " - مج الخضراء - ص ٦٥٨ .

(٥) من قصيدة " لا تخافي " - مج النيل - ص ٧١٤ .

إلى جانب ما مضى من الملابس المفصحة عن وجود الملمح الرمزي في صورة ملونة ، وردت ملابس أخرى مثلت خيطاً ، به يُدرك الحس الرمزي في اللون ، منها - كما سبق وذكرت - وصف المادي بما لم يعهد له من الألوان . وأوضح ما وُجد عند الزمخشري من رموز هذا النمط ما كان في تلوين الليالي والأيام .

وقد جاء اعتبار هذين العنصرين من الماديات من كونهما بعض المدركات بالحواس ، فالليل ذو خواص فلكية محسوسة ومعروفة منها الظلام ، والنجوم ، والقمر . واليوم مثله سواء حُمِلَ على معنى النهار فقط ، أو حُمِلَ على معنى الليل والنهار معاً ، إذ إن له في معناه الأول معالم مثل الشمس والضوء ، وله في معناه الثاني معالم الطرفين مجتمعة ، غير أنني دفعاً للتداخل سأكتفي بمنحه المعنى الأول المقابل لليل .

فاعتماداً على تلك اللوازم الفلكية في العنصرين ، يمكن تلمس واقعية اللون معهما أو رمزيته ، ذلك أن الذي يقبل السواد واقعاً ، لا يقبل البياض ، والنهار الذي ينقضي عنه السواد لانتفاء الظلام ، لا يقبل البياض أيضاً ، فليس من المألوف أن يقال نهاراً أبيض أو يوم أبيض على الحقيقة ، إنما يقال فيه نهار مشرق أو مضيء أو صحواً أو ما إلى ذلك ، ومثل ذلك يقال في اليوم إذا ما قُصِدَ به النهار . ولذا ، فإن ورود الليل مصبوغاً بالبياض ، والنهار مصبوغاً به أو مصبوغاً بالسواد ، ما هي إلا نقاط تحول في مسار التعبير الظاهر ينبغي التوقف عندها للكشف عن الأبعاد الرمزية فيها ، والتي تنتهي إلى كون سواد الأيام رمزاً لكآبتها وبؤسها وتعاستها ، وبياضها والليالي رمزاً للتفاؤل والسعادة والأنس ، وهذا ما يصح به معنى الصورة في الشواهد التالية :

يقول الزمخشري من قصيدة " الله أكبر " ، وفيها ترد أيامه مسوَّدة :

ذَنُوبٌ طَوَّتْ أَمَادَ عَمْرِي وَسَوَّدَتْ صَحَائِفَ أَيَّامِي قِفَاضَ التَّحَسَّرِ^(١)

كما أنها سوَّدة في قوله من أخرى :

أَمِ الْإَيَّامُ تَجْرِي فِيهِ سَوْدًا وَلِي مِنْ لَوْنٍ دَاكُنْهَا لَجَاءُ^(٢)

(١) مج النيل - ص ٣٤٤ .

(٢) من قصيدة " هلال عام " - مج النيل - ص ٢٢٢ .

وهو يلونها بالبياض في موضع من قصيدة "رباه" فيقول :

أيامه البيض فرّت من أنامله لما عصاك فعاشت فيه أحزان^(١)
وكذلك في قوله :

وينحدر بيض أيامي فراغ وحولي ملء أفاسي قتام^(٢)

واللونان يحملان الدلالات التي أشرت إليها ، بيد أن الملحوظ فيهما غلبة الجانب السوداوي على المشرق الأبيض ، وميل الشاعر إلى الحزن والتشاؤم أكثر منه إلى التفاؤل والسعادة ، على خلاف ما أبدته كثير من نصوصه الشعرية ؛ فالزمخشري يثبت سواد أيامه ويقوي من حضورها في الصورة في حين أنه يسلب الطابع المتفائل في بياض تلك الأيام قوته وثباته بتصويره في مواقف ضعف وخذلان . فأيامه البيض إما فارة مهزومة ، وهو موقف تراجع وضعف ، أو ذبيحة مقضي عليها ، وهذا حال أنكى وأضعف .

لكن التراجع في إيجابية البياض وما يشير إليه من المعاني يزول أحياناً ، فتقدم الصورة العنصر الملون بالبياض قوي الحضور واثق الخطوة ، وهو ما تلقاه في هذا البيت :

فكيف لا أعبّر الأيام تضحك لي بيض الليالي بأطباق المنى الجدّد^(٣)

• • •

ومما يلفت إلى الحس الرمزي في اللون أيضاً ، مؤشرات السياق نفسه على وجود انحراف في مسار التعبير ، ومعنى آخر ، العامل الدلالي الباطن الذي يتعمقه المتلقي فيكشف من خلاله عن وجود مضامين رمزية مقصودة للون المستخدم . وتعد هذه الفئة من رموز الألوان أكثرها تعقداً عند الزمخشري ، فهي تحمل وجهين للدلالة ، يقبل أحدهما - وهو الظاهر - المعنى الحرفي للعبارة ، في حين يتعمق الثاني مضمونها فيخرج من ذلك بدلالة باطنة كان اللفظ الخارجي رمزاً حاملاً لها .

(١) مج النيل - ص ٣٤٥ .

(٢) من قصيدة " هلال عام " - ص ٢٢١ .

(٣) من قصيدة " أحلام " - مج الخضراء - ص ٧١٨ .

فعلى سبيل المثال ، يقدم الزمخشري في إحدى قصائده الصورة الملونة التالية :

ببيض الأمانى أغدُ السرى وسود الليالي تقول البطل^(١)

ورمزية الابيضاض فيها واضحة منذ الوهلة الأولى لكون اللون مضافاً إلى معنوي لا لون له في الحقيقة ، أما (اسوداد الليالي) فربما توقف المتلقي برهةً بين يديه متردداً في تصنيفه بين الرمزية والواقعية لقبول الليالي إياه على الحقيقة ، لكنه سرعان ما يستطيع القطع برمزيتها بمعالجته لأمرين وزدا في الصورة :

أولهما : القياس على الرمزية في ابيضاض الأمانى والتي يرجح بها أن يكون ثمة رمز في اسوداد الليالي تحقيقاً للمناسبة بين طرفي التقابل . وثانيهما : البحث عن الغاية من صدور الاعتراف ببطولة الشاعر عن سود الليالي بالذات دون ما عداها من عناصر الزمن إلا أن تكون هذه الليالي السود موقتاً ومكاناً لامتحان تلك البطولة ، بما كان فيها من المكاره والخن .

ودور القرائن أكثر وضوحاً في صورة أخرى يأتي فيها الشاعر على الرمز اللوني

السابق ، بقوله :

فقد طوتني الليالي في غياهبها ولقني في دجائها الهم والكدر
فسودها ترتمي بي فوق كلكلها وفي متاهاتها يمشي بي الحذر
وبيضها تنسج الأحلام خادعة ومن شفيف السنا قد حاكها القمر^(٢)

إن اسوداد الليالي رمزٌ للجوانب المؤلمة القاسية من الحياة ، وهذا الرمز يعهد له الخط العام الذي خطه الشاعر لليالي على الإجمال - بيضاً وسوداً - ، ثم بدا التقابل بين حديها - الأسود والأبيض - إعلاناً للتقابل بين معنيين ضمنيّين فيها ، هما : الألم ، والفرح ، وكانت القرينة في ثانيهما ظاهرة جليلة ؛ فالليالي لا تكون بيضاً^(٣) ، بينما وردت في الأول مطويةً في معنى السياق الذي استعان بمفردات دالة على الألم والعناء ، فجاء ما قدّمته من معانٍ مفسراً للبعد الرمزي في اللون .

(١) من قصيدة " ترنمة " - مع الخضراء - ص ٥٩ .

(٢) من قصيدة " الرؤى الخالدة " - مع الخضراء - ص ٣٧٧ .

(٣) لا يؤثر موقف الشاعر من جمال تلك الليالي في صحة رمز ابيضاضها للتفاؤل والفرح .

ومن الشواهد القوية لهذا المستوى من رمزية الألوان ، يطالعنا تركيب آخر في قصيدة " معزاف أغنية " ، حيث يرسم الشاعر صورة لونية قائلاً :

أسعفت يا بدرُ جرحاً كلما نَزفتُ منه الندوبُ ارتوت بالدمعِ آلامي
فقد مددتُ يداً بيضاء ما بُسطت إلا بضيءِ عطاءٍ منك بِسامٍ^(١)

من المعقول والمقبول أن تتصف اليد بالبياض على الحقيقة ، فتكون (يد فلان بيضاء) بالفعل ، لكن ثمة ما يستوقفنا في صبغ اليد بهذا اللون في هذه الصورة ، فالشاعر الذي يهدي أبياته إلى صديقه (بدر) ، لا يعنيه لون بشرة ذلك الصديق ، وإنما وفاؤه ، وهو ما تؤيده قرينة لفظية وردت في السياق ، هي عبارة " بُسطت بضيءِ عطاء " التي فسّرت رمزية البياض إلى الكرم والعطاء .

وهذا شاهدٌ جديد له المسلك الماضي ، أتى فيه الشاعر على " الابتسامة الصفراء " فأعمل في الصورة أبعادها الرمزية قائلاً :

فالبسمة الصفراء تضليلٌ طويت وراءه ما تُضمّرنا^(٢)

ليس في ذات التركيب الملون " البسمة الصفراء " ما يشير إلى معلم رمزي لا يقبل الواقعية ، أو واقعي لا يقبل الرمزية ؛ فاصفرار الابتسام صورة قد تكون حقيقة حين تصف ابتسامة لمن اصفرّت أسنانه فظهر اصفرارها مع ابتسامه . كما قد تؤدي الصورة دوراً رمزياً إذا أخذ في الاعتبار الخلفية الموروثة القائلة بمعنى المكر والخديعة وتعدد الأوجه في نعت الابتسام بهذا اللون .

والفيصل في ترجيح أحد الدورين لهذا التركيب في البيت السالف هو السياق بأكمله ووجه الدلالة فيه ؛ إذ لا يتحير من يستعين به في الوصول إلى أن الجانب الرمزي هو المقصود في الصورة ، فاجبوية مأكرة مخادعة وابتسامها للشاعر (تضليل) له تضرر وراءه غير ما تبدي ، ولذا فابتسامتها (صفراء) محملة بتجربة التراث في تلوين الشخصيات والمواقف .

• • •

(١) مج الخضراء - ص ٥٦٠ .

(٢) من قصيدة " لا تكلمي " لحن مغرب - ص ٣٣ .

بقي من استجلاء معالم وحدود اللون في صور الزمخشري إشارة إلى نقطتين ،
أولاهما التنبيه على تعثر الشاعر أحياناً في تلوين المواد ، حيث تضطرب في يده الفرشاة
فيضع اللون في غير موضعه الصحيح ، من مثل ما كان في قوله :

والمدنفُ الملتبأ في حيرةٍ تضرُّجُ الأفكار منه بالسواد^(١)

فالخلل واقع من معارضة فعل التلوين مع اللون الناتج عنه ، إذ ليس السواد مما
يتناسب مع فعل التضريح ، إنما هو " الاحمرار " الذي يختص بهذا الفعل وبصفته ،
فيقال على سبيل المثال :

فلانٌ ضرَّجٌ فلاناً بالدماء ، وهو مضرَّجٌ بالدماء ؛ لصبغ الدماء الأجسام بالحمرة ،
ومثله تضرَّجت وجنتها بحمرة الخجل .

وثاني النقطتين الواجب الإشارة إليهما ، أن اللون عند شاعرنا - وعند غيره - لا
يرد بمعزل عما سواه من العناصر ، بل يتجاوز في تشكيل الصورة مع البعدين الحركي
والصوتي ، كليهما أو أحدهما . وهما بالمثل ، يراوح كل عنصر منهما بين الانتظام
مع رفيقه في صورة واحدة ، أو الاكتفاء منهما بواحدٍ يظهر معه في تلك الصورة ،
مفسحاً المجال للآخر في صورة غيرها .

• • •

الصوت والحركة

والباحث في طبيعة وموقع العنصرين ، الصوتي والحركي ، في تشكيل الصورة
الشعرية عند الزمخشري يجدهما يلتقيان مع اللون في شيء من خصائصه الآتفة الذكر ،
فهما يردان في أعيان صوتية أو حركية تتخذ طابع العلم لصوت من الأصوات أو حركة
من الحركات ، من مثل التصفيق ، والغناء :

ويا قلبُ لا تجزَعُ وصفقُ بشاشةٍ وغرَّد ووارِ الحزنَ والشجُو في لحدٍ

وما لحدُّها إلا حناياك فابتسمُ وغنَّ كشحروورِ الخمائيلِ بالسعدِ^(٢)

والصدى والنواح :

اسكني في الضلوعِ أو لا فنوحِي وأصبيخي إن الصدى لميعِدِ^(٣)

(١) من قصيدة " يا عقرب الساعة " - مج الخضراء - ص ٧٥ .

(٢) من قصيدة " هذه نفسي " - مج النيل - ص ٢٠٣ .

(٣) من قصيدة " زفرات " - مج النيل - ص ١١٩ .

والغريد واللحن :

فإذا غرَّد الحمامُ بلحنٍ في العوالي لشدوه أصداءُ^(١)
والصغير واللولوة :

وطال بي المطافُ فجنتُ قفراً تصفّر في جوانبه الرياحُ
.....

فقلت : لعله يرثي لحالي فولول ، ثم قال : إليك عني^(٢)
وما يشاكل ذلك من الأصوات المصّرَح بأسمائها .
ومن مثل الرنو والحملقة :

- كلُّ عينٍ ولا تحوط سوى المجدود ترنو لكي يفيض العطاءُ^(٣)

- وعند شطيك أنظارٌ محمّلةٌ ترنو إلى زبدٍ في الملح هدارٍ^(٤)
والتلوي والجتو :

- يتلوّى لأن فيه جراحاً من قناة أطرافها لن تلينا^(٥)

- تجثين عند نحرها لاهثةٌ كالمجهد^(٦)
والرفيف والغمز والتقطيب :

- تريك المنايا تحت هدبٍ مُجنّجٍ يرفّ ويلهو وهو بالغمز يُحرقُ^(٧)

- وعلى وجهه المقطب رُحْمى وهو من رحمة الفقير بُراءُ^(٨)

(١) من قصيدة "موكب السعد" - مج النيل - ص ١٩٧ .

(٢) من قصيدة "إليك عني" - مج النيل - ص ٣٨٤ - ٣٨٥ .

(٣) من قصيدة "الطلاء الزائف" - مج النيل - ص ١٢٦ .

(٤) من قصيدة "عروس البحر" - مج النيل - ص ٢٦٧ .

(٥) من قصيدة "إلى الصخرة" - مج النيل - ص ٢٣٢ .

(٦) من قصيدة "ساعتها" - مج النيل - ص ٤٠٥ .

(٧) من قصيدة "في هيلتون" - مج النيل - ص ٥٣٠ .

(٨) من قصيدة "الطلاء الزائف" - ص ١٢٧ .

وغيرها من الحركات .

كما يرد هذان العنصران ضمن مواد يصدران عنها ولا تمثل هي بذاتها حركة أو صوتاً ، ويكون استشعار المتلقي لهما من خلالها توظيفاً لروابط بين العنصر منهما ومصدره المائل في الصورة ، يتحقق بها قانون التداعي في تصوّر ذلك المتلقي ، فيحضره عزف الناي والمزمار والقيثار بمجرد ذكر هذه الآلات في قول الشاعر :

والذكريات طيوفٌ عند ربوتها فرط الحنين له بالخفق مزمارُ
وفي التلال الصدى ما زال يرجعه عن طيب ليلاتنا في السفح سُمَارُ
ونستعيد حكايات الهوى نغمًا أنفاسها نايه ، والصفو قيثارُ^(١)

ويثير ذكر " الرعد " ثقافته الصوتية فيستعيد " الهزيم " وهو يتلقى هذه الصورة :

ملء كفي من الأماني وعودُ وبنفسي من الشجون رعودُ^(٢)

أما الحركة ، فتزد في بعض التعبيرات من وراء سُتُر ، لكنها لا تخفى على من يستقبلها ، إذ تلوح له عبر ارتباطاتها بالمادة البادية ، والتي تمدّه بمعرفتها خبراته وتجاربه ، كالارتباطات بين البرق والحركة في لمعانه وبريقه ، والآليء ونصيبها أيضاً من البرق والتألُّز اللذين يمنحان بعداً حركياً ، والنجم وما له من مثل ذلك ، والتَّمْلُ ولازمة التَّرُّج والتخبط في حركته ، وهي جميعاً محطّ عناية الشاعر في تقديم صورته ، والتي كان منها قوله في ذكر (البرق) :

أمر السرابُ الذي قد كنتُ أحسبه رِيّاً لنفسي برقٌ ماله مطرُ؟^(٣)

وفي قوله يصف النجم :

كلُّ نجمٍ وحوله هالةٌ النورِ نفوسٌ خفاقةٌ بالنشيد^(٤)

وفي تطرقه للآليء قائلاً :

(١) من قصيدة " ليالي قرص " - مج الخضراء - ص ٣٩ .

(٢) من قصيدة " زفرات ٢ " - مج النيل - ص ١٢١ .

(٣) من قصيدة " يا عيد " - مج الخضراء - ص ٢٨٨ .

(٤) من قصيدة " الصبر ١ " - مج النيل - ص ٣٥٨ .

أنا بالنَّه لا بصَوغِ اللَّألي سوف أحظى بأعذبِ الأمال^(١)
 أما الثَّمل فيوافيك بحركته حين يأتي على ذكره قائلاً :
 إذ به الناسُ ثمالى رقدوا ففقدوا الحسَّ ففقدوا في المنام^(٢)
 وحركة التخيُّط المرتبطة بهذه المفردة سريعة عاجلة لا تعدو مساحة المفردة نفسها ،
 إذ تتحول بتجاوزها إلى السكون في تقرير حال النوم والرقود لأولئك الثَّمالى .
 وتجمع بعض المواد العنصرين معاً ، فتوحى لفظة ما بالحركة والصوت ضمناً دون
 التصريح بمسمى أيٍّ منهما ، وهو أمرٌ تلحظه في تلك الألفاظ المشيرة إلى الموج والقلب
 والأنفاس والأعاصير والقصف وما إليها من ألفاظٍ لمواد يترافق فيها الصوت مع الحركة ،
 على النحو الذي تراه في الشواهد التالية من صور الزمخشري :
 فمن الصور المعتمدة في توليد العنصرين معاً على لفظة " القلب " ، قول الشاعر :
 لقلوبٍ على الوفاء تلاقَتْ وتساقَتْ سُلَافَةٌ من صفاءٍ^(٣)
 ويقول في أخرى :

فالتى تُلَهَّبُ حُبِّي

تُشعل النارُ بقلبي^(٤)

والقلب في الصورتين صوت وحركة ولون ، إذ يادرك وروده في النص بالحرمة
 والخفقان وحركة الانقباض والانبساط التي تُحدث ذلك الصوت .
 ومثل القلب " الأنفاس " ، في الجمع بين أكثر من عنصر ، فهي لا تقدم لوناً من
 الألوان ، لكنها تستدعي العنصرين الآخرين باستدعاء متلازمتي الشهيق والزفير
 والصوت الناتج عنهما والدالّ على عملية التنفس ، كما هو الأمر في هذه الصورة التي
 توظفها :

(١) من قصيدة " الحرمان ٤ " - مج النيل - ص ٣٧١ .

(٢) من قصيدة " أنا والليل " - مج النيل - ص ٢٣٤ .

(٣) من قصيدة " صيدج الحب " - مج الخضراء - ص ٨٢٠ .

(٤) من قصيدة " أنشودة السامر " - مج النيل - ص ١٣٢ .

في خيوط الضياء من مطلع الفجر ، وأنفاس باسمات الزهور^(١)
 أما الأعاصير والقصف فارتباطاتهما الحركية واسعة النطاق ، من تعدد مراكز
 ووجهات تلك التحركات وتحولها بفعل العوامل المختلفة ، بينما يمكن حصر صوتهما
 في طبقتين محدودتين على وجه التقريب ، هي في الأول صفير وفي الثاني دوي ،
 وكلاهما ينشط في التصور الحسي للمتلقى حين يجدهما في قول الشاعر :

وأعاصيرُ ظنوني

تترامى بأنيني

من هوى مرق قلبي شجنًا^(٢)

وقوله :

في يميني من بارق الأمل الغافي وميض أثار حولي رُعودا

وعلى قصيفها تلجج مني القلبُ فأنسابَ في العيون عقودًا^(٣)

وما على شاكلتها من الشواهد .

• • •

والحق أن تفتيت عناصر الصورة على هذا النحو - الذي يتطلبه جانب تقصّي
 الظاهرة أو المادة المدروسة - قد قضى على كثير من حقيقة دورها وفعاليتها في إنجاح
 الصورة وتزويدها بالإيجاءات والطاقت الجمالية والحوية ، الأمر الذي لا يتبين إلا ونحن
 نقف على هذه العناصر وهي تنتظم في درجات ومستويات متنوعة عبر أفئونة من أفانين
 شاعرنا التصويرية التي عبّأ بها شعره وجاء منها عقوداً نظيمة، تروق السامع والقاري،
 وأظنها كانت ترضي قائلها الذي وجد فيها متفصلاً عن أشجانه وتباريحه ، وعواطفه
 ومراتبه ، كهذه المقطوعة " الطيعية " البديعة من قصيدة " مع الفراشة المرحة ... ؟! " :
 غردي يا فراشتي كالبكور واغمري الأفق بابتهاج ونور

(١) من قصيدة " رسالة " - مج النيل - ص ٤٠٦ .

(٢) من قصيدة " زورق الأحلام " - مج النيل - ص ٤٤٦ .

(٣) من قصيدة " إلى سراب " - مج النيل - ص ٦٧٧ .

صفقي وانشري البشاشة (م) فالدينا ربيع موشج بالزهور
ومعاني الجمال تومض بالإناس في كل خافق مخمور
والنجوم التي توصوص في الأفق تناعي بالنور ماء الغدير
ورؤس التلال تسبح في الإشعاع في جو عالم مسحور
والأماني العذاب تضحك كالأزهار يندى خميلها بالعطور
وطيوف الجمال ترفل في البشر ، وروض المنى زكي العبير
وزهور الرياض ترقد في الماء بجنح الدجى وخلف الصخور
وحفيف الغصون يسكب في الأجواء أنفاس زهرها المنتور
وجناحاك يخفقان من الفرحة في فينها كقلبي الأسير^(١)

تأخذنا المقطوعة إلى صورة رائعة للحياة تبهر العينين بفاتن الألوان ، وتطرب
الأذنين بعجيب الأنغام ، وتلأ الأنف بطيب الروائح ، كما تأسرنا بدفق الحركات
الفطرية الجميلة فيما تصوّره من مظاهر . وإذا نحن تلمسنا هذه العناصر وجدناها
منشورة في كل مساحات المقطوعة : ضمنية وصرحة ، إذ تطالعنا بهجة الألوان في ذلك
الربيع الموشح بالزهور ، والتلال السابحة في الإشعاع الساحر ، وبديع الزهر الراقد في
الماء ، وخطوط أخرى يخدم الصورة بها عناصر كالنور والدجى والروض .

وتلقانا فنوناً من الأصوات تأنس إليها النفس وتسلبها ، إذ نسمع منها التغريد
والتصفيق والمناغة والضحك وحفيف الغصون ، فتمضي بنا إلى مرحلة أخرى من
التلذذ بالجمال تنضم إلى سحر الألوان ومهارتها في الإمتاع والاستحواذ .

ويجئ إلى المرء أن الأبيات مائجة متحركة لتشبع صورها بالحركة ، فليس من خط
إلا وهو يحمل انتقالاً مكانياً ناجحاً في توليد طاقات حركية نفسية ، ويعد الاستهلال
بذكر الفراشة بكل ما يبادر به اسمها من صور الرفيف والطيران ، أول خط حركي في
الصورة ، يليه سيل من الانتقالات والتحركات في كل الأفعال : أمراً وماضيةً
ومضارعةً ، وفي المفردات المتضمنة بعداً حركياً أصلياً فيها كالأنفاس والقلب ، وتأتي

بعض المفردات جامعةً للأمرين فهي فعل حركي من مثل لفظة (يحققان) التي تقدّم موجةً حركيةً عالية .

ولأن الصورة تستلهم الطبيعة التي ترسمها في الوقت نفسه ، فإنها تترسم الواقعية في نقل تلك الحياة عبر الكلمة ، فتفتح العناصر بين الفينة والأخرى بُعداً عطرياً تكمل به المعاشة ، وهو يُعد تنوع مصادره ، ويتفاوت فوح أريجيه ومقداره بتفاوت تلك المصادر التي كانت في اللوحة زهوراً ، وخرماً ، وماءً ، ونسائم ، وكان وجودها عبر اللوحة امتداداً من خلال عناصر متعددة وصفات متنوعة منها حفيف الغصون وما فيه من الإشارة إلى النسائم لكونه أثراً عنها ، والطور والعير التي هي خلاصة تلك المصادر وعين الرائحة المشمومة .

ويبدع الزمخشري في توظيف العناصر الثلاثة في قصيدة الحنين إلى مكّته الحبيبة ، والمسماة " إلى المروتين " ، إذ تنتظم صورها في مقطوعات راقصة ، مؤثرة اللفظ والدلالة ، بارعة الاختيار والتنسيق . منها قوله :

أهيمُ وفي خاطري التائه	رؤى بلادٍ مشرق الجانبين
يطوف خيالي بأنحائه	ليقطع فيه ولو خطوتين
أمرغُ خدي ببطحائه	وألمسُ منه الثرى باليدين
وألقي الرحال بأفياؤه	وأطبعُ في أرضه قبلتين

• • •

أهيمُ ، وللطير في غصنه	نواحٌ يزغردُ في المسمعين
فيشدو الفؤاد على لحنه	ورجعُ الصدى يملأ الخافقين
فتجري البوادر من مرنه	وتُبقي على طرفه عبّرتين
تعيدُ النشيد إلى أذنه	حينئذٍ وشوقاً إلى " المروتين " (١)

والممتع في تقصي معالم التشكيل في اللوحتين السالفتين أن يبدو الشاعر كأنه يقسمها على أساس صوتي وحركي ، فيمحور إحداها حول خطوط الصوت ، ومحور الأخرى حول الحركة ، ثم يوشي كلا منهما بيسير من معالم أختها .

فالمقطوعة الأولى تكاد تكون حركية صرفة بهذا الكمّ العظيم من الحركة في الهيام والتّيه والتطواف وقطع الأنحاء ، ثم في مظاهر أقوى حركة تظهر فيها (الخطوتين) ، و (تمريغ الخد) في البطحاء ، و (لمس) الثرى باليدين ، و (طبع القبل) على الأرض ، وهي جميعاً مما تنهض ابتداءً لحكاية الحركة ورصدها وتسميتها .

وعلى العكس منها ، تأتي المقطوعة الثانية التي تولي جلّ عنايتها لعنصر الصوت فتطالعك بالطير وهو ينوح ويزغرد على الغصن ، ثم الفؤاد وهو يشدو على لحن ذلك الطير ، ثم الصدى المدوي في المشرق والمغرب ، وهذه درجة من الصوت عالية ، ثم يردّ ذلك النشيد المعاد . وتتخذ الصورة مراكز تقوي فيها الخاصية الصوتية ، فتنتقل من أعيان أدواتها ووسائلها والتي جاءت من خلال المقطوعة في لفظي " المسمعين " و " أذنه " .

وما تبقى من عناية اللوحة مصروفٌ إلى شيء من الحركة في الهيام ، وجري البوادر من المزن ، وملمح السكون والاستقرار - وهو ذو صلة حركية - في بقاء العبرتين على الطّرف ، وهذا الأخير ركيزة اتكأت عليها الأبيات في الالتفات إلى بداية القصيدة ، إذ كانت العبرتين الباقيتين في عيني الشاعر ، بذرة الحياة للشوق والحنين ، والواصل القوي الذي يظل الشاعر بوجوده يتذكر نشيد الوطن والوطنية كما يشير إلى ذلك قوله :

تعيد النشيد إلى أذنه

ولو آذنت الصورة بانسكاب جميع الدموع وفروغ العين منها لما كان للتعبير ما يثبت فيه هذه الدلالة ، وبقي تصوّر المتلقي خالياً من الالتفات إلى هذا الجانب أو ربما سرى إليه الظن بانقطاع حزن الشاعر بعد انتهاء بكائه .

• • •

والأنس بالصوت والحركة في تصوير الزمخشري ، وإعمالهما في تكوين اتجاه عاطفي يرغب الشاعر في إيصاله إلى المتلقي وغرسه في وجدانه ، مما مضى عليه أكثر شعر الزمخشري ، لتعدد مسارب التصوير والتجريب في التعبير . غير أن ذلك منه يعلو ويهبط ، ويرتخي ويشد في مواضع ومواضع ، ولعلها طبيعة الموضوع المصوّر ، ومقادير الصوت والحركة المستخدمة في تمثيل التجربة ، هي مما يجتذب المتلقي ويشجعه على تتبع خطوط الصور ومتابعة تطوّر الحدث عبرها .

وتجربة الزمخشري مع كلبه "بيجو" التي أفصح في تصويرها عن جوانب عديدة من وفاء هذا الحيوان، وبرائه الفطرية، وعفوية أفعاله وتحركاته، هي إحدى التجارب اللافتة بموضوعها أولاً، ثم بدقة رسم العناصر والأفعال فيها، وأظن المقطوعة التالية - والأبيات فيها باختيار - تمثل قمة التدفق العاطفي للشاعر تجاه هذا الموضوع في القصيدة بأكملها، وقمة الأداء الحركي المصور:

سلاماً أيا بيجو وشوقاً أبثه إليك أيا هذا الصديق المؤدبُ
ألفتُ نباحاً منك والليل مطبقٌ وذقتُ حناناً منك والكون غيبُ

• • •

أليس غريباً أن أرى فيك مؤنسي له عند أقدامي وسادّ وملعبُ
فإن غبتُ عنه ضاق بالبعد حسرةً ويلهثُ مكلوماً وعني ينقبُ
وإن أغمض الجفنَ النعاسُ رأيته يخلي سبيلي للنمّام ويهربُ
وإن طاف بي طول السهاد رأيته وفي نشوة الزهو يأتي ويذهبُ
وأدعوه يا بيجو فيرفع ذيله حوالى بين الزهر يلهو ويلعبُ
وبادلته حبيّ قنّدر مخلصاً وإن وفاء الكلب - قدماً - مُجرباً^(١)

إنه بالتأكيد فيضٌ من المشاعر الصادقة التي لم تعمل الصورة على تقديمها فحسب، بل وأعطت من براءة ذلك الكلب ووفائه الفطري ما يبررها ويدعمها.

ومثل هذه المشاعر الفياضة المتجلية بعناصر الحركات والأصوات الدالة على سلوكيات الأطراف المصورة، يستطيع الشاعر خلقها في نصه بطريقة مغايرة، هي أيضاً ناجحة، وربما فاق نجاح ما تؤديه للتعبير من حيوية وإحياء ما يكون من سألقتها.

فالشاعر يعتمد أحياناً إلى تعطيل عنصري الحركة والصوت في صورته، فينتج عن ذلك كتلةٌ شعورية ضخمة تتزود لقوتها من بدهية وقوع التمرد على شتى صور القيد والحبس، ومن تزامن ذلك مع استقطاب التعطيل للحاسة المؤهلة للتعامل مع العنصر المشلول، وبالتالي تنشيطها لالتقاط خطوط صوتية وحركية كامنة، الأمر الذي ينعكس على طاقات النفس وكوامنها.

ويقع التعطيل في الصورة بإيجاد علة تضعف أو تزيل أحد العنصرين ، أو بإيجاد الحالة المضادة له ، ومن الأول ما سيله سبيل (يتمتمون) و (بحة المخنوق) و (مخنوقة المقاطع) ، و (معقود اللسان) و (خافت الإيقاع)^(١) وغير ذلك مما جاء فيه الصوت ضعيفاً محاصراً ، يُسمع في أشد قوته تمتمة وخفوتاً ، ويصل في أضعفها إلى حد (الاختناق) و (الانعقاد) الدالّين على الانقطاع . يقول الزمخشري في إحدى صوره المفيدة من تلك الأحوال :

ويتمتمون ببحة المخنوق يأمل في النوال^(٢)

إن التمتمة صوتٌ خافت مزاجع ، لكنه أكثر تراجعاً وانهازية حين يصدر ببحة المخنوق ، فإضعاف الضعيف قضاء عليه ، والبحة ضعف يلبس مثله ، وهي لفعل الانقطاع ألزم إذا كانت للمخنوق الذي يغيب صوته .

وهذا الاختناق عارضٌ يعتري الكلمات والعبارات أيضاً فيلجمها ويكتمها . إنه ما تقوله الصورة التالية وهي تعاود توظيفه :

ذوّبتُها الآلام في عمق نفسي ثم سالت بذويها الكلمات

وهي مخنوقة المقاطع في الطرس ، وقد مال بالحروف السبات^(٣)

تبدو مظاهر موت التعبير واضحة ، فالحركات مخنوقة المقاطع ، وقد مضى هذا الاختناق بحوية حروفها فمال للنوم والاسترخاء والانطفاء ، ليتفجر في مقابل ذلك سيلٌ من الغضب والتمرد النفسي على هذه القيود التي تمكنت مما يصعب صيده وأسرّه .

ومن هذا القليل تأتي عناصر حركية مقيّدة ، فيورثها القيد وهناً وتراجعاً ، من مثل شأنها في قول الشاعر :

وتعثرت في الطريق فلا ألمح حتى وميض برقٍ لآل^(٤)

(١) انظر الأخيرتين في قصيدة " الرؤى " - مع النيل - ص ٦٦٨ .

(٢) من قصيدة " من المنام " - ص ٣٦٤ .

(٣) من قصيدة " سوف أحيا " - مع الخضراء - ص ٢٩٩ .

(٤) من قصيدة " الحرمان ٤ " - مع النيل - ص ٣٧٢ .

فالشاعر يتحرك هنا ، لكن حركته حائرة متأخرة لتعثر خطواته في الطريق .

وهو يعيد ذكر تعثره في دروب حياته في موضع آخر ، غير أنه يعيده مصحوباً بصوت العزيمة والإصرار الذي لم يكن في الصورة السابقة :

لا تسام العثرة بين الدروب

فالموعد الأخضر عند الغروب

بين التلال البيض خلف السهوب

يضمد الجرح بليقيا الحبيب^(١).

وقد يتتابُ التعطيلُ عنصرَي الصوت والحركة من وصف الشاعر أحوالاً مخالفة لحالتي التصويت والتحرك ، كالصمت الذي يُعد أبرز ما يصاد الأول منهما ، والشلل والقعود اللذين يعطلان الثاني بما فيهما من السكون والثبات النسبي . وهذه واحدة من صور الصمت الصائت بوقعه النفسي الكبير ، جاء فيها :

فكل خاطرة تجلو لنا صورا وحولها من جلال الصمت أسوار^(٢)

إن أسوار الصمت التي تحيط بتلك الصور المتواردة على الشاعر مع الخواطر ، هي رمزٌ لقداسة ما يرتبط بها من ذكريات ، ولعجز العبارات عن مواكبة إحياءاتها والإلمام بمبلغ علوقها بشغاف قلبه ، ذلك العجز الذي يبدده الصمت حين يؤدي عن اللفظ ما لم يؤده . وهي نظرية يؤمن بها الشاعر ، إذ يلمح إليها هنا ، ويقررها - معلناً - في موضع آخر من قصيدة " مع الصمت " بقوله :

الأفق قد ضاق بما نحمل فالصمتُ من إفصاحنا أجمل^(٣)

وإذا رغب في قطع ذلك الصمت ، فإنه لا يفعل ذلك بصوت صاخب ، إنما يمزج عبقرية التعبير فيه بسحر الهمس ونعومته :

ونغمز الصمت بهمس الندى والعطر نشوان بما ينقل^(٤)

• • •

(١) من قصيدة " الموعد الأخضر " - مج النيل - ص ٤٤٨ .

(٢) من قصيدة " ليالي قرص " - مج الخضراء - ص ٣٧ .

(٣) مج الخضراء - ص ٤٨ .

(٤) السابق .

وتعطي لفظنا " قعيد " و " مشلول " وما في حكمهما ، إجماعات مشابهة في ميدان الحركة ، فهي تقضي على حياة هذا العنصر أو تحدُّ من طاقاته ، ويجد المتلقي من أثر تفاعله مع حالات الحبس والتعقيل المصوّرة تياراً عاطفياً يتدفق في نفسه ، ربما غلب عليه طابع الشفقة ، أو طابع الغضب وإعلان الرفض والتمرد .

ومن صور الزمخشري التي قدّمت هذا الجانب من التعطيل الحركي ، قوله :

وأنا طائرٌ أريدُ انطلاقاً فإذا بي من الشجون قعيداً^(١)

وكثير من عطاء الصورة الشعوري ناتج من هذا التقابل والاصطدام بين الحلم والواقع ، وما أَمِلَ الشاعرُ أن يكونه ، وما كان عليه أمره في الحقيقة ، فهذا الحالم بالتحليق والانطلاق ، الذاهب إلى تصوّر نفسه طائراً ، يستيقظ على حقيقة لا تروقه تريه نفسه قعيداً عاجزاً عن فعل السائرين على الأرض ، فكيف بالطير المخلّق في الفضاء .

وتأتي قصيدة " خفقة شاعر " بصورة أخرى من صور العجز الحركي ووهن الخطوة ، حيث هذا البيت :

فدكدك منه العزم ثم رمى به إلى القاع مشلول الحجي والخواطر^(٢)

وحركة الحجي والخواطر معنوية متخيّلة ، وبالتالي فتعطيلها خيالي لا تدركه الحواس ، لكن الأنفس التي عاشت حيرة الفكر وتيه المقصد ، وإعتماد البصائر في موقفٍ من مواقف الحياة ، تستطيع ملاسة هذا العجز الذي يفجّر فيها مشاعر متمرّدة تتناسب قوتها وقوة وقع الصورة .

• • •

(١) من قصيدة " زفرات ٢ " - مج النيل - ص ١٢١

(٢) مج الخضراء - ص ٧٧ .

المبحث الثاني

منابع الصورة

جاءت المنابع التي استلهم الزمخشري صوره منها متعددة بما يتلاءم وغزارة نتاجه الشعري الذي يتنقل في الأغراض والقضايا والمعاني . وقد كانت إفادته من هذه المنابع على تفاوت ؛ حيث بدا ميلاً إلى بعضها أكثر من بعضها الآخر ، وكان ميله يتخذ طابعاً واعياً يتبع من الإعجاب بالمصدر أو من الارتياح إلى مستويات التعبير التي يقدمها ؛ وهذا ما يمثل له أداء الطبيعة وعناصرها في الصور التي تستلمها .

كما كان في أحيان أخرى يتخذ طابعاً غير واعٍ تخلقه قوة ذلك المنبع وقربه أكثر من الشاعر ، كقوة الإنسان " المصدر " : شخصه ، وملابسات حياته ، وأحداث تلك الحياة .

وعلى أساس من هذا التفاوت في ميل الشاعر للمصادر المختلفة ، والذي بدا من خلال التفاوت في مقادير الإفادة من تلك المصادر في صوره ، أمكن ترتيب المصادر التي وُجد الشاعر يستقي منها مادته التصويرية وفق السلسلة التالية :

أ - الطبيعة .

ب - الإنسان .

ويكاد هذان المصدران يتعادلان في مقدار الصور المفيدة منهما .

ح - التراث الديني .

د - التراث الشعبي .

هـ - الخيال .

• • •

أ - الطبيعة :

مثلت الطبيعة ملجأ للشعراء يجدون في عوالمه ما ينقشون فيه آلامهم وآمالهم ، وأحزانهم وأفراحهم . فقد كان في مظاهرها الجمّة المتنوعة ما يملك القدرة على معادلة تلك المشاعر المتقلبة ، لوجود الساكن منها والمتحرك ، والهاديء والصاحب ، واللسر والصلب ، والمتدفق والضحل ، وما إلى ذلك مما تفيض النفس الإنسانية بخواصه في أحاسيسها بالموقف والتجارب التي تمرّ بها .

والزمخشري يستفيد من مكونات الطبيعة بما يمكن تصنيفه في مجموعات ، تنطلق كل مجموعة من عنصر أساسي يتبعه عددٌ من العناصر المتجزئة عنه ، أو المركبة له ، أو الملحقه به زمانياً أو مكانياً ، وربما غير ذلك . ومن هذه المجموعات تطالعنا مجموعة الماء وفيها الغيث والسحاب والمطر ، والبرق والرعد ، والبحر والموج ، والنهر والجدول ، وما شابهها مما يرتبط بالماء . ومنها مجموعة النار وفيها الجمر واللظى واللهيب والبركان ونحوها . والهواء ويتبعه الريح والعاصفة والإعصار والنسيم والرائحة ... الخ ، والأرض ويتبعها الرمال والصخور والجبال والصحاري وغيرها . والسماء ومنها الفضاء والأفق والكواكب والشهب الخ ، والليل ويتبعه الظلام والقمر والنجوم ، وكذلك النهار وفي مجموعته الشمس والصبح والفجر والأصيل والغروب والسراب . وهناك مجموعة فصول السنة الأربعة : الصيف والشتاء والربيع والخريف ، ومجموعتا النبات والحيوان الغنيّتان بالعناصر ، ومجموعات آخر تصعب على الحصر والاستقصاء . وتأتي مفردات كل مجموعة من المجموعات السابقة إلى جانب مفردات الأخرى في تحقيقٍ لواقعية النظام الطبيعي المصوّر الذي ترد فيه المظاهر متجاورة متآزرة ، يقع التبادل بينها في التأثير والتأثر والأخذ والعطاء ، وطغيان الأقوى على الأضعف ، وما إلى ذلك من قوانين الطبيعة التي أهمها الله إياها . فعلى سبيل المثال يركّب الشاعر إحدى لوحاته البديعة من معطيات بعض هذه المجموعات الطبيعية فيقول :

للندى ، والشباب والامل المنشو	د في برودة " الجميل " معاني (*)
لربيع الحياة منه رياض	وله من زهورها وردتان
مقلّة تزدهي كنرجسة الرو	ض وأخرى بخدّه وجنتان
لابتسام الزهور في ثغره الضا	حك معنى ، وللسنا آيتان
آية تنثر اللآليء من فيه	له وأخرى نظيمها من جمان
للأمانى العذاب في كفّه البضّة نهل ! وللمنى منه لان	

(*) الأبيات في تهنية للأديب " جميل قطان " بمناسبة عقد قرانه . والأصل في " معاني " التي انتهى بها البيت حذف الياء والتعويض عنه بتتوين كسر ، وإنما بقيت بأزها مراعاة للوزن .

منهلٌ يَمَلأُ الحَيَاةَ وله يومٌ أنسُه ضِفْتَانِ
ضفةٌ ترقصُ الغصونُ حوَالِيهِ لها وأخرى هَزَارَهَا الحَانِي
منهلٌ يَنْثُرُ الأغَارِيدَ والبَشَ رَ وتَجْرِي بِفِيضِهِ فرحَتَانِ
فرحةٌ يومٌ أن هَتَفَ السَفَ دُ ببِشْرِي ابتسَامِ عَقْدِ القِرَانِ
فرحةٌ يومٌ أن رقصَ اليَمَ نُ ، وصاغَ السرورُ آيَ التَهَانِي^(١)

إن الشاعر يَجَنِّدُ مظاهر عديدة لتقديم تهنئته ، وهو يتنقل في اختياره بين ما جادت به الطبيعة من صور الحياة والجمال في المناهل ، والزهر ، والغصون ، والصفاف ، والرياض ، والربيع ، مما لا تضمُّه فئة واحدة ، بل تحضنه فئات مختلفة من كيان الطبيعة ومعالمها ، ويمزج ذلك كله بلامح أخرى تومض بإشراقه الحسن والجلال ، فيقدِّم الطبيعة منتظمةً ومعاني الجمال في الشباب والأمل والضحك ، والجلال في " آيتان " ، والبريق في " اللآلئ " ، في خيطٍ مشترك من التصوير .

وهذه لوحة أخرى يقتطف فيها الزمخشري من السماء أفقها ومن الليل نجمه ، ومن الماء بحره وموجه ، ومن النهار الشمس والغروب والأصيل ، ويقتبس لصورته من النار مسحةً حرارية في " اللظى " و " اللهب " وفي ذكر النار نفسها ، فيقول :

أيها البحرُ هل على شَطِّكَ الباسمُ فيءٌ وملجأٌ للغريبِ ؟!
أمر تُرى هل على موجِكَ الراقصِ مأوى لثانِهِ في الدروبِ ؟!
كان في حالِكَ الدياجي مع السهدِ يوارِي شجونَهُ في الوجيبِ
والنجومُ التي توصَّوْصُ في الأفقِ توأسيه بالضياءِ الطروبِ
وعلى خَدِّهِ بقايا فؤادٍ ذابَ من شقوةٍ لنأي الحبيبِ
سألَ دمعاً وعادَ من قَسوةِ اللوعةِ ناراً تنمُّ عن تعذيبِ

.....
وخطاي التي تنأى بها السيرُ إلى شَطِّكَ الطروبِ الرحيبِ
وقفت بي مأخوذةً ترقُبُ الشمسَ وقد ضُرِّجتَ بلونِ الغروبِ

(١) من قصيدة " أغاني الربيع " - مع النيل - ص ٣٠ .

في أصيلٍ على مداه الأمانِي راقصاتٌ نديّةٌ بالطيوب^(١)
ومن روائع ما ينظم فيه الشاعر عقوداً من عناصر الطبيعة ، هذه اللوحة في وصف
يوم شتويٍّ ممطر :

كَانَتْ الرِّبْوَةُ مَفْنَىً لِلْهَوَى	مَزَقَتْ فَتَنَتِهَا كَفُّ الْعَرَاءِ
عَشَبُهَا الْأَخْضَرُ مِلْتَاغُ الرُّوَى	وَرَدُّهَا النَّاضِرُ مَبْتَلُ الرَّدَاءِ
أَعْتَمَ الْجَوُّ فَلَا السَّحْبُ الَّتِي	تَتَبَّأَكِي بِرُذَاذِ رُوءَاءِ
لَمْ تَعُدْ تَرْسَلْ إِلَّا هَاطِلًا	صَاحِبَ الْمَدَارِ مَخْرُوقَ الْوَعَاءِ
فَمَشَى الْجَوْنُ ^(٢) إِلَى غَايَتِهِ	مَسْرَعُ الْخَطْوَةِ يَعْدُو لِلْوَرَاءِ ^(٣)
قَدْ طَوَى الْأَنْجَمَ فِي الْعَهْنِ الَّذِي	لَمَّمِ الْأَقْمَارَ فِي كَهْفِ الشِّتَاءِ
وَصِيَاصِي الْجَوِّ فِي قَبْضَتِهِ	وَهُوَ يَتَغَوَّ بِرَعُودِ ذِي مِضَاءِ ^(٤)
وَالشَّائِبُ الَّذِي يَرْسُلُهَا	قَذَفَتْ بِالصَّخْرِ فِي بَرَكَةِ مَاءِ
وَعَلَى الرِّبْوَةِ مِنْ أَفْوَاهِهَا	ضَرَبَاتٌ أَخْرَسَتْ صَوْتَ النِّدَاءِ
فِي الَّذِي كَانَ عَلَيْهَا يَرْتَمِي	تَحْتَ حَرِّ الشَّمْسِ فِي ظِلِّ الْخَبَاءِ ^(٥)

تكاد الصورة التي يزسمها الزمخشري تنطلق بالوقائع وأصوات العناصر وحركاتها وروائعها ، وهي تجمع مشاهد متفرقة في إطار واحد ينقل لنا أحداث ذلك اليوم المطير ، وكيف أنه أغرق الوجود بالمياه بُعيد لحظاتٍ من غارته التي أعقبت فجأةً سَكينةَ الربوة العارية .

والصورة تنتفح روعتها من براعة الشاعر في رسم كل عنصر وتقصّي دقائق فعل الحدث به ، كما هو الحال في وصف النجم ووصف الصخر ، ووصف الشاعر نفسه ، ومن إدخال المفاجأة الزمنية في مؤثرات الصورة بفجأة حدوث الظاهرة المصورة ،

(١) من قصيدة " مع البحر " - مج النيل - ص ٥٧٦ ، ٥٧٧ .

(٢) الْجَوْنُ : الظلام (المعجم الوسيط ، مادة " جان ") .

(٣) عطلَ الشطر الثاني من البيت تدفق تأثير الصورة بغموض الدلالة في رجوع الظلام إلى الوراء .

(٤) في كلمة (ذي مضاء) خلل لغوي إذ ينبغي أن تكون (ذات) لتلائم الرعود .

(٥) من قصيدة " ربوة الملقى " - مج الخضراء - ص ٥٧٦ .

وكذلك اكتسبت الصورة جمالها من إيجاد عنصر الدهشة والطرافة في تصوير بعض المواقف ، كالطرافة في تصوير غزارة المطول بالانسكاب من وعاء مخروق .

• • •

والغالب في توظيف الزمخشري لشتى مظاهر الطبيعة أن يوافق خصائصها الواقعية ويخلع على كل ما يتفق وسمته من الشاعر ، فهو في إيرادها لها يراوح بين جعلها دوالاً حقيقية أو جعلها دوالاً مجازية ، وفي الأولى يحتفظ المظهر بخاصيته تلقائياً ، أما في الثانية فيحرص الشاعر على مطابقة الدال منها على ما سيق له من الدلالات التضمنة ، فلا يكون اللظى واللهيب والنار إلا دالاً على ما يقبل خاصيته من الشاعر كالشوق واللوعة والحسرة وغيرها مما يوصف بالحرقة والحرارة ، ولا يأتي البركان إلا لمثل ذلك ، والصحراء دالة على الإحساس بالضياح واليه والظما إلى أمر ما ، في حين يتمتع الليل بازدواجية الدلالة لاتساع ظرفيته للأفراح والأتراح ، ومثله " الأيام " ، وهلم جرا في قياس هذه المطابقة بين صفة المظهر ودلالته المجازية على كافة المظاهر . وهذه لوحة جديدة أضفها إلى سابقتها لتزداد بها الإبانة عن مراعاة الشاعر للمطابقة في أعماله لعناصر الطبيعة ، جاء فيها :

أحلى الروافد منه ومضة الآل	كم قد ظمئت وتغرّني الرؤى بندى
قد ضاعفت بسريق الوهم أحمالى	إليه أزحفُ والأيامُ بسمتها
حتى رماني الجوى منه باهوال	وفي الحنايا حريقٌ كنت أكتبه
به اللواعجُ أجرى ذوبه الغالي	أذابَ فيّ فؤاداً كلما انتفضت
إلى الضياع الذي قد غالَ آمالي	وقد صحتُ وحلمُ العمرِ يقذف بي
وإن حُلكته ترثي على حالي	وما شكوتُ فلي كهفُ الدجى سكن
أفوافه غمرت نفسي بانفسال ^(١)	فيه النجومُ تبتّ الشدو من ألق
به سكبتُ بسمع الصمتِ موالى	وخلف أستاره هيأتُ متكأ

ولا يزال الصدى يطوي المدى غَرداً واللاق يشرق من تفريدها الحالي^(١).
ويُعَدُّ هذا المنحى عند شاعرنا غالباً لا عاماً ، إذ يقع الاستثناء فيه بمخالفة الطريقة في التعامل مع مظهر الغروب والأصيل الناتج عنه ؛ فإذا كان هذا المظهر « يقترن ... عند كثير من الناس بضروب من الحزن والهموم ، والشعور بالوحدة حتى ولو كان المرء محاطاً بالإخوان ، ويقود أول شعاع باهت من أشعة الغروب إلى مجموعة من المشاعر القلقة الواجمة تصل إلى مرتبة من الحزن الذي لا تعرف النفس له مرداً ولا تعليلاً »^(٢) ، فإنه عند الزمخشري يقترن بدرجات من السعادة والمتعة والتلذذ بمعايشة لحظاته التي يستقبلها بفيض من التفاؤل والبشر ووضوح المشاعر .

هذا هو يتأمل تلك اللحظات بكل عناية ، مستشفاً منها معاني التفاؤل بقوله :

..... بأغانٍ تذوبُ في ضاحكِ الروضِ شذاً يغمُرُ المدى بالفتونِ

في الأصيلِ النشوانِ يسترقُ الخطوَ لينداحَ قبل زحفِ الدجونِ

والنسيمُ العليلُ يلفظُ في الأجواءِ أنفاسَ سرِّه المكنونِ

والروابي تيميسُ في موكبِ البهجةِ دفاقةً بأحلى الفتونِ^(٣)

إن جميع ما أطلَّ عليه الأصيل من المظاهر ينعم بالبهجة والفرح وفيض بالعطاء ، فهذا الروض ضاحكٌ تُسعده أغنيات الصفاء في ذلك الوقت من النهار ، وهذا النسيم يعطر الأجواء مشاركةً منه في احتفال الطبيعة ، وتموج الروابي بخضرة المروج مترافقةً على ما يُطربها من الأنغام ، ومع هؤلاء المختفلين جميعاً يظهر الأصيل الذي أشاع بينهم البهجة ، وبث فيهم النشوة ، حين بدا بنفسه نشوان طرباً .

و " للغروب " دورٌ قياديٌ أعظم في صنع أجواء متفائلة حين يصوره الشاعر نشيداً يغني فيشجي غناؤه الدنيا من حوله :

(١) من قصيدة " حلم العمر " - مع الخضراء - ص ٧١٤ .

(٢) الطبيعة في الشعر السعودي منذ توحيد المملكة - ميمونة كلنتن - بحث مقدّم ضمن متطلبات الحصول على الماجستير - كلية التربية بمكة - عام ١٤٠٥ هـ / ١٤٠٦ هـ - ص ١٩٠ نقلاً عن

" جوانب مضيئة من الشعر العربي " - محمد عبد الغني حسن - ص ٥٦ .

(٣) من قصيدة " سارقة العطر " - مع النيل - ص ٥١٤ .

أنا رغم الذي أحسُّ وما ألقاه من عاصفٍ عنيفٍ مثير
لم أزل أذكر المساءَ لدى الروضِ ، فتجري خوالجي في السطورِ

كيف أنسى ومغربُ الشمسِ مازال يعيدُ النشيدَ للديجورِ
كيف أنسى وقتنةَ الإغراءِ حولي تضجُ بالتذكيرِ
والرائي تموجُ في بُردِ خضرٍ ، وقد غلقتْ بنورٍ ونورِ
والسفينُ الممراحُ يضحكُ للموجِ ويشدو مجدافه في حبورِ
كلها تذكرُ الأصيلَ الذي مرَّ ، وألقى وشاحه للغديرِ
ومعانيه بالبشاشةِ إشراقَ ضحكٍ الإشعاعِ والتعبيرِ^(١).

ومن أعجب ما يقدمه الزمخشري من ارتباطاتٍ بهيجةٍ لاهتين الظاهرتين ، أن يتجاوز
حدَي الإحساسِ بجمالهما وكسرِ قاعدةِ الكتابةِ فيهما إلى حدِ إيجادِ العزاءِ فيهما
واعتبارهما مظهرين للتأسي من أعباءِ الحياةِ وضغوطها :

وعلى الشطِّ مقعدي قد تندى من نسيمٍ يهفّ وهو عليلُ
وصفيرُ الرياحِ حولي نحيبٌ وأنيبي على السكونِ عويلُ
والسقامُ الذي يكدّوب أطرافِي سقاه بما يسجُّ النحولُ
كل هذا وإنني في مكاني أتعزّي بما يشيع الأصيلُ^(٢)

• • •

والطبيعة عند الشعراء مادةٌ يستعان بها في وصفِ الأحاسيس أو إظهارها والتنفيس
عنها ، أو هي مادةٌ مقصودةٌ لذاتها ، تكون في الصورة المقدّمة غايةً لا وسيلةً ، وهي في
وظيفتها الأولى تخضع للاتجاه التقليدي الذي يُدرجها في معرضِ غرضِ رئيسٍ آخر ، قد
يكون الغزل أو المديح أو الشكوى أو غيرها . أما وجودها على المنحى الثاني فخاضعٌ

(١) من قصيدة " وكيف أنسى " - مج النيل - ص ٥٩٥ ، ٥٩٦ .

(٢) من قصيدة " الحجي الحالم " - مج الخضراء - ص ٦٢٣ ، ٦٢٤ .

للاتجاه الحديث - أو الاتجاه الوجداني - الذي يهتم بالطبيعة ويستشعر من خلالها قيم الجمال والحب والخير .

والزمخشري في تناوله لمعالم الطبيعة ومظاهرها يقدم الاتجاهين السابقين ، وهو حين يتناول أولهما ، يعمل كلّ ما يمكن إعماله من طاقات التصوير بالطبيعة مجازاً وحقائقاً ، فيتطرق إليها مثلاً ، وهو يشكو حزنه قائلاً :

قال لي ، والسكون يزحف في الليل ، ويمشي مكبلاً بالظلام
وأنا ساهمٌ أصعد أنفاسي ، وتغفو برجعها آلامي
والوجوه الرهيب ينحرف أيامي ، ويقسو على فؤادي الدامي
والنجوم التي تضيء مدى الأفق توارى وميضها في الغمام
وحفيف الغصون في الروضة الغناء يختال بالشذا المترامي
وخطى البدر فوق أجفاني الوسنى تناعي بوقعها أحلامي

« كيف تستلهم القوافي ومن أين ؟ وهل في الخيال ربي الظامي؟! »
قلت والبسمة الحزينة مزماري ، وأصداء زفرتي أنغامي :
« إنني في الحياة عابرُ دربٍ وكفّ القضاء ألقي زمامي »^(١)

وفيه يرصد الليل والظلام والنجوم والأفق والغصون والبدر من عناصرها ، ويصورها تصويراً وصفيّاً أفادت منه الصورة في خلق خلفيات شحذت التعبير وكثفت إيجاءاته دون اتخاذها معادلات مجازية لجوانب أراد إبرازها في العنصر منها .

ويختلف الأمر في لوحاتٍ أخرى يودعها جملة من المظاهر الطبيعية ، في معرض الشكوى كذلك ، لكنه يجعل ما يختاره من تلك المظاهر طرفاً تين به صفة أو خاصية أو حالة لأمر هي فيه أضعف وأخفى ، أو تصل به فكرة لم تكن لتتضح أو يستوعبها المتلقي دون الاستعانة بالصورة الطبيعية المستخدمة ، فيكون المظهر الطبيعي واجهة مجازية للدلالة أخرى .

(١) من قصيدة " قال لي " - ألحان مغرب - ص ٨٥ .

استمع إليه في إحدى تلك اللوحات :

يا سراباً تلاحق العينُ مرآه وتجنّبي منه الأمانى وعوداً

فإذا أجرت المدامعَ آلامي فعذري أني لقيتُ النكدودا
كلما أرعدتُ وثار بها الإعصارُ غالتُ بما تجيشُ الجدودا
وأنا غارقٌ أجدفُ في بحرٍ ترامت به المواجهُ سودا

بل أنا تائهٌ يميل بي الدربُ لأبقى على مداه شريدا^(١)
هذا السراب ، وذلك الرعد ، وأيضاً الإعصار ، ما هي إلا عناصر طبيعية مرشحة للإيماء إلى مآسي حياة الشاعر الذي لم ينل من أمانيه إلا كما ينال الراكض خلف السراب ، ولم تهبط أيامه - كما يرى - إلا شقاءً وآلاماً تُرعد وتعصف منتهيةً به إلى التيه في حياةٍ عذما " بجرأ " يصطخب بالمواجه . وقد وجد الشاعر في خواص هذه العناصر ما يتكفل بأداء صورة كمية وكيفية شافية لما يعاينه ويعالجه من تلك النكبات .
والملاحظ أن الزمخشري حين يحتفظ للعنصر المستخدم بدلالته الوضعية في الصور التابعة لهذا الاتجاه ، فيعني بالليل الليل المعهود ، وبالبحر ما يدل عليه ظاهر لفظه وكذلك بالنسبة لسائر مظاهر الطبيعة ، ويتعد عن الدلالات المجازية لألفاظها ، فإنه - حين يفعل ذلك - يمارس مهارته في التعامل مع ذلك العنصر بين استحضاره لإضفاء خاصيته الحقيقية على الصورة ، أو التفنن في تصويره - إلتفاتاً إليه في الغرض القائم ، وبين إشراكه في التجربة الممثلة وخلع المشاعر المعبر عنها عليه . فالليل - على سبيل المثال - موضع عناية فائقة من شاعرنا الذي لا يتوقف عند طريقة واحدة في التعامل معه ، بل يروقه أحياناً الإفادة من خاصيته الزمنية في نفخ روح الزمان للصورة المرسومة ، وهذا هو الدور المنوط بالليل في قول الشاعر :

فيك أغفى الناسُ إلا شاعراً في حواشيك تلوّى لا ينامُ
يكتُمُ الآهاتِ في طياتِه ويوارى في حناياه الضرامُ

(١) من قصيدة " إلى سراب " - مج النيل - ص ٦٧٧ .

فإذا الليلُ تدجى حُبست في حواشي الليل أخطارُ جسامِ
فهو القفلُ على بابِ الورى ليس يرضى لَهُمُ إلا النومُ
وهو القيْدُ لأقدامِ الألى تخذوا الدنيا عراكاً واصطدامِ
فإذا الإعياءُ أفنى جُهدهم طلبوا النومَ فحياً (*) بسلامِ
وحباهم بغيطٍ فارتموا واستراحوا ؛ ليتهم عاشوا نياماً^(١)

فالزمخشري " حفظ ليل صورته الحقيقية من هدوءٍ يسكن إليه الورى ويسود فيه الرنم بعد عراك الدنيا وضوضائها ، وسرّ يصون للخلائق أسرارها " (٢) .

لكن الليل يتخذ مهمة أخرى ودوراً جديداً في الصورة التالية :

وهنا البهجةُ لاحت لعيونِي في الدجى الراقص من عذبِ الشجونِ^(٣)
وفي ثانية جاءت على النحو الآتي :
كلما قلتُ : يا ليالي مهلاً قذفتُ من صروفِها أسواءَ
وأراها الغداةُ تملاً أفقي بالرزايا وتنثرُ الأدواءَ^(٤)

وتمثل هذا الدور في حمل جزء من التجربة الذاتية للشاعر والمشاركة في تحريك أحداثها ووقائعها ، فالليل - أو الدجى كما تسميه الصورة - مرآة عكست بهجة الشاعر وأحاسيس الفرح في نفسه ، فهو راقصٌ طربٌ تلبيةً لمطلب النشوة الذي استدعته تجربة السعادة المصورة .

ثم هو - أي الليل - يتخذ موقفاً آخر في الصورة الثانية التي رسمته عابساً متجهماً يكيل الرزايا للشاعر المكلوم ، بل ويحتل مركز العامل الأساسي في وجود تلك الرزايا ، فهو الذي يقذف الأسواء ، ويملاً أفق الشاعر بالنكبات ، وينثر فيه الأدواء والعلل^(٥) .

(٥) في الديوان " فحّي " ، والصحيح ما ذكرت .

(١) من قصيدة " أنا والليل " - مج النيل - ص ٢٣٤ ، ٢٣٥ .

(٢) الطبيعة في الشعر السعودي - ص ١٧٥ .

(٣) من قصيدة " هاننا " - مج النيل - ص ١٣١ .

(٤) من قصيدة " إليها " - مج النيل - ص ٢٩٠ .

(٥) يتعارض حكم الشاعر في هذه الصورة وما شابهها مع حقيقة براءة الزمان من الأحداث والغير ، وأنها جميعاً مقاديرٌ مرسلة من الخالق عز وجل .

و " البحر " كالليل في تنوع فعالياته في صور الزمخشري ، فقد يلتزم وجوده في الصورة إطار الواقعية ، فيكون تصويره وصفاً ، وقد يخرج عن هذا الالتزام ويتسع نطاق حريته في التحرك والنشاط عبر الصورة ، فيظهر شريكاً يسهم في خلق التجربة ودفع عجلة حياتها . ومن دوره الأول تأتي هذه الصورة ، وهي لا تتوسع في تقديم الجانب الوصفي للبحر ، لكنها تستفيد من وجوده في تمثيل بُعد مكاني للحدث :

هناك عند البحر طافت بنا أخيلة الحب تناعي المساء^(١)

فأخيلة الحب التي تراءت للشاعر مساءً ، راودته وهو يتنعم بسحر البحر ، وتغلبه وشوشاته الغامضة .

أما دور البحر الثاني فيطالعك أحد شواهد في المحاولات البديعة من الشاعر لتفسير فيضان النيل :

فمن أثارك يسا بحراً ذخائره تضيقُ عن حصرها الأرقام والكتب؛
أهل تغيرت في مجراك تُشعرهم بأنك البحر كالأيام تنقلب؛
أمر غاظك اللهو في شطيك فانتفضت فيك الحفيظة تبغي القوم أن يثبوا؟
ليطرحوا الضفن والاحقاد قاطبةً فإن أصاخوا كفاهم عن أذاه أب!!^(٢)

إن البحر صاحب ثائر ، وقد أثارت هذ الهياج أحوال يقترحها الشاعر ويتوقع أن منها سببه ، وهو في تعداده لها يمنح البحر جوانب نفسية وعقلية تهينوه للغضب والتفكير والإنكار أو الإقرار ، فيهينوه من ثم لإدارة دفة التجربة والتحكم في مناحيها ووجهاتها .

والفجر أو " الصباح " ظاهرة طبيعية تنفتح فيها الزهور وتغرد الطيور ويسري النسيم فواحاً بالعطر والشذا ، وهو إعلان لأقول الليل وانبعث " الحياة " من جديد في الكون . وقد تناول الزمخشري هذه الصورة " للصبح " في كثير من القصائد ، فكان فيها لازمة كونية لفترة زمنية محدودة ، وعدد بين من المظاهر الفلكية التي يصحبها نوع

(١) من قصيدة " عند البحر " - مج النيل - ص ٤٤٩ .

(٢) غصه النيل - ن - ٢٥٥ . وحرف الجر في " كفاهم عن " زيادة مخلة أضافها الشاعر للوزن .

من الشعور التلقائي بالبهجة والسرور .

همسَ الفجرُ للطيورِ بلحنٍ صبه النور في كِمام^(٥) الزهور
وتهادى به النسيمُ على الأغصانِ فانسابَ راقصاً بالعبيرِ
غَرْدًا والشذا تَمِيسُ به الأفراحُ بسامةً بخيرٍ وفيرٍ
في صباحٍ لاأوه صافح الكونَ بيمينٍ ، وغبطةٍ ، وحبورٍ
هاتفاً بالنيامِ قد رقد الليلُ ، وضاعت أشباحه في البكورِ

فصحى الكونُ بعد أن عانقَ الفجرَ وفاضت أطرافه بالسرورِ
ووشاحُ الدجى الذي تثأبُ فيه الصمتُ ضوى من السنا المنشورِ
فإذا بالحياة تطفحُ بالإشراقِ من مطلعِ الصباحِ المنيرِ^(٦)
لكن هذه الظاهرة تأتي أحياناً طرفاً فاعلاً في الصورة ، يعكس الوجدان والمشاعر
التي يقتضيها الموقف ، لامن اختلاف آليته وما يتعلق به من ظواهر . بل من ارتباطه في
تلك التجربة بما لم يعهد منه الارتباط به ، على سبيل الزيادة في حيثاته وخطوطه :

ومن خلفِ سترِ الدجى الغامرِ سمعتُ صدى هاتفٍ ساحرٍ
يقول : انتظرُ سوف يأتي الصفاءُ
مع الصبحِ في بُردٍ من ضياءٍ
ويجلو الهمومَ ، ويطوي الشقاءَ

ومن خلفِ سترِ الدجى المسدلِ سمعتُ صدى هاتفٍ مرسلٍ
يقول : انتظرُ سوف يأتي النعيمُ
مع الصبحِ في هَيْئَمَاتِ النسيمِ
ويأسو جراحَ الفؤادِ الكليمِ

(٥) الصحيح في جمعها (أكمام) ومفردا (كُم) . انظر المعجم الوسيط مادة "كُم" .

(٦) من قصيدة " صباح الخير " - مج النبل - ٦٨٨ .

ومن خلف ستر الدجى في خفاء سمعت صدى هاتف بالغناء

يقول : انتظر سوف تأتي الثمار

مع الصبح مجلوة في ازدهار

ويمشي الربيع ، موشى الإزار

وتصدخ في فينه .. للفخار^(١)

تبدو مشاركة الصباح في إثراء التجربة واضحة في المقطوعات الثلاث ، فلم يعد هذا العصر قاصراً على استصحاب ما ألف له من المظاهر والأحداث ، إنما جمع إليها ملامح أخرى ترافقه على غير عهد ، فمن المتوقع بحلوله - المنتظر - على الكون أن يأتي معه صفاء يجلو هموم المهموم ويطوي شقاءه ، ونعيم يداوي جراح الأفئدة المكلومة ، وأعجب من ذلك كله أن يكون ذلك الصباح ملتقىً لأكثر من واحد من مباحج الحياة التي لا تلتقي عادةً ، فيأتي بالثمار اليانعة في ربيع زاهر ، وكلاهما لا يرتبط بالصباح أولاً ، ولا يجتمعان في موسم واحد ثانياً ، فالثمار الناضجة مؤشر للصيف ، والربيع موسم لاخضرار المراعي وتفتح الزهور وقلما يكون أثره في النبات ثمرًا يؤكل .

• • •

يأتي في مقابل الاتجاه الأول ، اتجاه ثانٍ يتوجه فيه الزمخشري إلى الطبيعة من منظور حديث ، فيقصدها في شعره لذاتها ، ويستشوق جمالها وفطرتها وأنس النفس بها ، مجاناً تقييدها بسلطة التجربة الذاتية في أي غرض من الأغراض . وتناول الطبيعة في هذا الاتجاه أقل مساحةً منه في سابقه ، لكنه يضارعه ويضاهيه في النجاح بالصورة وتقديم فنية التعبير .

والشاعر لا يغير في توظيف المظاهر بين المجاز والحقيقة ، فحكاية النموذج المصور تقتضي توخي سلامة الدلالة من الازدواج ، وما يرد فيها من مجازات لا يغير من دلالاته العنصر الطبيعي وإشارته الوضعية في اللغة في سبيل خدمة التجربة^(٢) ، أما أنفاس

(١) من قصيدة " انتظار " - مج النيل - ص ٥٦٢ ، ٥٦٣ .

(٢) حين يتغنى الشاعر بالبر فهو يعني به البر حقيقةً ، ومثله الطير ، والفجر ، وغير ذلك من المظاهر .

الشاعر ومثول تجربته عبر مثل هذه الصور فمحسوسٌ من تلذذه واستمتاعه برسم صورة وحركة كل عنصر منها ، وتلمسه لقيم الجمال والفطرة فيها ، والتي تعكس بالتالي شفافة نفسه ورهافة حسه للظاهر والباطن من كنه تلك العناصر وخصائصها .

أو ندرك تجربته عن طريق بوحه لتلك المظاهر ومحاطبتها ، أو حدوث خلاف ذلك بمخاطبة المظاهر له ومناجاتها إياه بما يحصل به التخفيف عنه ، وفي كليهما استعانة بالتشخيص - وهو وجه من المجاز - لا تخرج بالطبيعة عن أصل كينونتها أو تتحول بها عن إطارها العام ، إنما تمنحها كثافة حيوية ودفعاً حركياً وقوة صوتية يزداد بها الوقع والتأثير . على نحو ما كان في هذا النموذج الذي استقرأ فيه الشاعر أحوال " طير " فصوره راوية يحدث عن نفسه ، فقال :

قال لي الطير وهو يشدو بلحن	ساحر الحرس في صفاء الضياء
عبس الدهر غير أن وجودي	باسم الأفق ، مفعم بالسناء
فأنا الصادح الطروب وشجوى	يملاً الكون بالسنا والصفاء
أنا نشوان قد سكرت بدمع	من رحيق الأزهار عذب الرواء
فاغني وقد تمازج صوتي	بعبير الرياض والأنداء
وعلى الدوح راقص كالأماني	وخيال المنى رجيغ غنساني
ومقامي الروض الزكي الموشى	وندى الفجر أدمعي وبكاني
كلما ضقت من حياتي ذرعاً	طرت في الجو سابحاً في الفضاء
فلك الآن من حياتي نهج	مستقيم إلى اقتناص الهناء ^(١)

ويتغنى الشاعر " بالدر " فيصور في تغنيه بهاء منظره وبديع أثره في الكون ، واقفاً مع ذلك أيضاً على الأبعاد الفلسفية التي يشها هذا الجرم السماوي الأزلي . يقول الشاعر :

رأيتك في العلياء تختال زاهياً	فتقم وجه الكون بالضوء والبشر
وتغتصب الأشباح من قبضة الدجى	تموه فيها بالتهاول والسحر

(١) من قصيدة " أنا والطر " - مج النيل - ص ٥٨ .

فتجعلها الأطياف في موكب المنى
وتعلو حواشي الليل في بردة السنا
وتسطع فوق الأفق ترنو كمقلبة
جرت فوق سطح الأرض فناً وفتنة

وينعم من نأجاك والليل ساكن
يناجيك لا تألو تؤاسي جراحه
سكاري غطيظ أطبق النوم منهمو
ولكنه النوم العميق أمضهم
لأنك حادي الركب تشدو بمغزف
فكنت نشيداً في فم الدهر لم تزل

ويكرع صرف الصفو من نورك البكر
ليصحو^(٥) من الأشجان والناس في سكر
جفوناً وما ذاقوا سلاًفاً من الخمر
فأفقدهم ما في معانيك من سحر
صدى رجعه يرويه عصر إلى عصر
ترانيمه تمحو شجا ثائر الفكر^(١)

• • •

والطبيعة وسيلة يحقق الشاعر بتوظيفها عدداً من غاياته في التعبير ، حيث يسوق لوحاتها ومفرداتها في أحد مناح ثلاثة ينحو التصوير إلى خدمتها المنحى الديني ، والتاريخي ، والوجداني . إذ ينطلق الشاعر في أولها من تتبع بدائع الطبيعة إلى التذكير بالآله عز وجل أو بقيمة من قيم الإسلام ، وهذا المنحى يتخذ موقعاً متأخراً من حيث كثرة شواهد عند شاعرنا ، الذي يميل في إسلامياته وصوره الدينية إلى تقديم الفكرة مجردة من الربط بالطبيعة ، ضاربة إلى المباشرة والسرعة في الظهور ، ولا تستعين بالمقدمات التي تكون غالباً مستمدة من " الطبيعة " ، ولذا فإن ما يمثل للمنحى الإسلامي (أو الديني) في عمل هذا المنبع وعناصره عند شاعرنا ، قليل يترجع أمام شواهد المناحي الأخرى .

ومن قليل الزمخشري الذي وجد في شعره ، هذا المقطع من قصيدة " ذكرى الهجرة " :

(٥) حق " يصحو " النصب بأن المضمرة بعد لام التعليل ، لكنها سكتت ضرورة .

(١) من قصيدة " القمر الساري " - مج النيل - ص ٢٢٤ .

ووراء الأفق بحرٌ صاخبٌ يتلظى بالبلى المصطفى
يا لفرقى ذهب الماضي بهم وذكاء في ذهول الطرق
كل عام ترسل الدمع على راحل أحرز قضب السبق
فإذا العام توارى غرقت لتحيي فجر عام مشرق
هكذا المقدور يجري حكمه يا ليالي للبلى فانطلقى^(١)

إن الصورة التي ترسم لحظات غروب شمس نهاية عام هجري ، تنتهي بعد رسم تباع تلك الشمس ليد الفناء تطوي " الغرقى في بحر الزوال " - كما يصورهم الشاعر - إلى ذروة العبرة في قضية الفناء ، إذ تطالعك بهذه الحقيقة الأزلية وهي تدرك ذلك المتفرج ، فتغرقه كما غرق مَنْ قبله ، ويحصل بوقوعه في دائرة الموت تسليم بقضية " قدرية الفناء " ونفوذه إلى كل الوجود ، بما في ذلك الزمان الذي يهيؤه الشاعر لاستقبال التجربة ، فيحثُّ الليالي على الانطلاق قُدماً حيث ينتظرها البلى .

وهذه مظاهر طبيعية تشارك في إشاعة روحانيات ما عده الشاعر مناسبة دينية ، وهو مولد النبي عليه السلام ، فتضفي على الوجود طهارة الإسلام ، وعظمة الرسالة التي جاءت به :

ليلةٌ دون حسننها اللالاءُ هتف البشرُ تحت جُنحها والرجاءُ
ليلةٌ والصباحُ دون سناها فهي في الدهر ليلةٌ غراءُ
فبها الطيرُ في الروابي تغنى وبالحانه تهادى الصفاءُ
وبها البشرُ والطلاقةُ والإشراقُ تهمني كأنها أنواءُ
وبها صيدحُ الزمانِ يناغي هاتفَ السعدِ والمنى أصداءُ
وبها الكونُ سابحٌ في نميرٍ من ضياءٍ وما له أمداءُ
وبها الشرُّ أخرسَ غاله الذعرُ وإبليسُ نائحٌ بكاءُ
وبها أنجمُ السماءِ تباغتُ في علاها يفيضُ منها الضياءُ

بالذي جاء للحياة بشيراً ولنا من ظلاله أفياء^(١)
والزمخشري - كما هي عادته - يعزّز المركز الأول للصورة في جمال التعبير
- وأعني به الطبيعة - بخطوطٍ جمالية أخرى تثيرها وتخصبها ، وأظن أن الخط الصوتي
البديع في خرس الشّرّ المذعور ، ونواح إبليس وبكائه ، كان مصدراً واضحاً ولافتاً لقوة
اللوحة التي جاءت في مجملها جميلة معبرة .

• • •

أما المنحى الثاني ، وهو المنحى التاريخي ، فيمثل مركزاً أفضل ، لتنوع مجالات
التاريخ التي يخدمها الشاعر بالصور الطبيعية ، فقد يتناول جانباً وطنياً يشيد فيه بسياسة
حكام هذا البلد وأمجادهم ومآثرهم ، أو يتغنى فيه بعالم بلاده وجماها وطبيعتها كتغنيه
بالهدا والطائف وأبها ... الخ .

وربما بدا توظيف الشاعر لها في العناية بأحداث ومظاهر تاريخية أقرب عهداً وأكثر
تطوراً ، كأحداث غزو القمر وريادة الفضاء ذات التاريخ المعاصر .

يقول الزمخشري وهو يمثل أحد هذه الروافد التاريخية - الطبيعية - :

.... وحمائم السلام في سربه الأبيض يلتف حول ركب الإخاء
ويغني أنشودة الجحفل الظافر في ظل راية خضراء
أينما رفرفت تمد رواقاً للتأخي وحقن أزكى الدماء

.....
فإذا أسفر الصباح بما ننشد
فالنور معطيات الإباء
وهي تشدو بمن يشيد ويعطي
ثمرات الكفاح للأبناء^(٢)

حيث تنجح الصورة بهذا الحضور القوي لعناصر الطبيعة في التعبير عن عموم
الاحتفال بالمدوح ، واشتراك مختلف الكائنات والمظاهر في تقديره والاحتفاء بنصره
وعطائه ، فهو رجل الحرب والسلام ، وفي حربه تتغنى أسراب الحمام بأهازيج النصر

(١) من قصيدة " مركب النور " - مج النيل - ص ٩٦ .

(٢) من قصيدة " مركب السلام " - مج الخضراء - ص ١٧١ ، ١٧٢ .

والظفر ، في حين يتولى الصباح بنوره الفياض معادلة جوانب النعيم والترّف بالخير الموروث عن ذلك البطل في أزمنة السلم والاستقرار .

وطن الزمخشري يتجاوز حدود بلاده إلى ما عداها من بلاد الوطن العربي ، وقد جاءت الطبيعة مادة للصورة في فخره " بتونس الخضراء " ، فكان لها في التعبير عن أمجادها وبطولات بُنائها ذلك الحضور الذي أفادت منه سابقتها :

الروابي في تونس الخضراء باسمات الروى بطيب الشذا
مشرقات الأطياف يخطر منها المجد بين الظلام والأفياء

كل قلب به يصفق للحب ويشدو بتونس الخضراء
هاهنا ، في التلال ، في القمم السماء ، في كل روضة فيحاء (*)
للبطولات في مداها نداء لم يزل رجعه قوي الأداء
باباة قد شيدوها صروحاً وينوها بتونس الخضراء (١).

والحديث عن معلم جمالي من طبيعة البلاد ، ينطلق بالصورة نحو وجهتي التغني بالجمال ، وكشف النقاب عن جزء من التاريخ متبوع في الأذهان بما حباه الزمان من صور المجد وذكريات البطولات أو الحضارات .

وقد اتخذ الشاعر هذا المحور الفني في التصوير بالطبيعة منطلقاً له في تعشق وطنه والتباهي به حاضراً ممثله الطبيعة القائمة ، وماضياً يعيده ما توحى به تلك الطبيعة من حسن التاريخ الساري بعراقة الوجود وبخصيلة ثقافات المتلقين من أحداث تاريخ تلك البقعة ، على نحو أداء الصورة التالية وهي تتغنى " بالهدا " التابعة لمنطقة " الطائف " بالملكة العربية السعودية :

قد ساجلتني بوادي " وُج " صادحة وطارحتني الشدا عذبا ومرنانا
فعاد بي لـ " لهدا " من رجفها عبق أعادني في مجالي الحسن هيئمانا
تحني الشجيرات هامات مشذبة تعانقت في مغاني الحب أغصانا

(٠) كسرهما ضرورة شعرية .

(١) من قصيدة " تونس الخضراء " - مج الخضراء - ص ٢١٨ .

إلى طيوف أذاعتُ بعض نجانا

لها عدوتُ بأسباب ملفقة

والياسمينُ يحيى طيباً مسرانا

أيام كان الصبا يلهو بصبوتنا

تشجي وتطربُ أرواحاً وأبدانا

وللطبور أغاريد معطرة

تمدّ من حوله للزهر بستانا

والصخرُ تغسله بالعطر هائلة

بها النسيمُ تأنى ثم حيّانا^(١)

وللصباح من الأفنان نادية

وهذه "جدة" تطالعك صورة وتاريخاً حين يصورها الشاعر من خلال طبيعتها

بقوله :

ومجالي الحبّ في أرض الجدود

يا بساط الرمل في أكرم بيد

آية الفتنة في وجه الصعيد

يا براري كتب السحر بها

ليباري الحسنُ فيها كل جيد

يا جبلاً أتلتعت أعناقها

ألسنٌ بين سهول ونجود

يا خضماً للأواذي به

شاطناً طافت به أسراب غيد

يا جواري نافس اليم بها

ناغمت بالنور أنفاس السورود

وذكاء من مبادرات العُلا

صاغه الأمس من المجد التليد

في شفاف نسجت في مفرل

صور تخطر في أبهى البرود

ورؤى الحاضر في أعيننا

مالها في أي صقع من نديد^(٢)

بالأفانين التي روعتُها

راقص الإشعاع يشدو للخلود^(٣)

فهي للبحر عروس "تغرّها"

أما رحلة الإنسان إلى القمر والفضاء ، فإنها تشع بالطابع التاريخي من كونها

"تصوّر حدثاً تاريخياً وعلمياً"^(٤) ، يقتبس تاريخيته من قديم خلق القمر والفضاء وامتداد

(١) من قصيدة "من الهدا" - مج الخضراء - ص ١٦٩ .

(٢) النديد : التذ (المعجم الوسيط ، مادة "نذ") .

(٣) من قصيدة "إلى الحمراء" - مج الخضراء - ص ٦٠٠ - ٦٠٢ .

(٤) الطيعة في الشعر السعودي - ص ٢١٧ .

وجودهما عبر العصور أولاً ، وثانياً ، من حدوث بدايات هذه الرحلة في فترة زمنية مبكرة من عصرنا ، الأمر الذي يمنحها بعداً تاريخياً يُعترف به رغم قربهِ .

وديان الزمخشري " حبيتي على القمر " يحمل شيئاً من ملامح هذه الرحلة في مطولته التي تحمل عنوان الديوان ، وهي مشحونة بالحس التاريخي كثيراً من مقدّمة لطيفة استهلّها الشاعر بها فأضيف أثرها إلى ما منحه الموضوع ذاته من تلك الأبعاد الزمنية :

هواة ألعاب القوى	حبيبتني
والجري بين أبراج النجوم	كان الصعود للقمر
وقطع مليون ميل	فوق المحال
بين الصخار ^(١) ، والرمال ، والحفر	بلا جدال
في بطنه ، وفوق سطحه	أبعد من تصوّر الخيال
جماعة من الهواة	خيال شاعر محلق
أقدامهم أشرطة مكهربة	في عالم يلقه ضباب
تفوس في الفضاء	واليوم صار
من فوق أكداش النجوم ^(٢)	لعبة لنفّر من الهواة

• • •

وللطبيعة في صور الزمخشري منحى ثالث تمارس فيه دورها ، ألا وهو المنحى الوجداني ، وبعد هذا المنحى المجال الحقيقي الذي احتلت فيه مكانتها واتخذت من خلاله الصدارة فيما يمدّ الشاعر بالصور من المنابع .

وأيّاً كانت الحلقة التي تحوم فيها الصورة : وصفاً للطبيعة من أجل الطبيعة ذاتها ، أو وصفاً لها من أجل خلج المشاعر عليها وإيجاد المعادل لتلك المشاعر من عناصرها ، أيّاً كان الأمر ، فإنها تصبّ في ميدان الوجدانيات وشعر العاطفة والتأمل الحالم .

(١) الصحيح فيها (صُخور) وهي لفظة لا تخل بالوزن . (انظر المعجم الوسيط مادة ' صَخَر ') .

(٢) ص ٣٠٠ - ٣٠١ .

هذا هو الشاعر يرسم لوحةً شعرية لخطوط الفجر ولمساته في الكون ، وهي لوحة تنبثق عن زاوية لا تظهر فيها عواطف وتجربة الشاعر الخاصة ، لكن فيها غير قليل من رهافة حسٍّ لمعالم ذلك الفجر أعطت رؤيةً جمالية له وصنعت أجواءً حاملة شفافاً :

أقبل الفجرُ من وراء الغيوب في وشاح من السنا المسكوب
وتهادى به على كل سهل واعتلى كل قمةٍ وكثيب
غسل الروضَ بالضيء فافشى باسمُ الوردِ سرَّهُ بالطيوب

والعبيرُ الذي يسيلُ من الرقةِ أهدي نداءه للعندليب^(١)
ومثل هذه اللوحة تمثل مستراحاً للشاعر تميل إليه نفسه وعينه وإن لم تشاركه العناصر فيها شيئاً من تجربته وأحاسيسه الشخصية ، إنما يأتي عملها هذا من فطرية حب الطبيعة والانس بمظاهرها ويتبع بداهة الحياة فيها .

في حين أن الطبيعة تُكرم الشاعر أحياناً ، فتكون متفناً له بالأريحية في ذكر مظاهرها ، وتبرعها بالمشاركة في قضيته الوجدانية ، ويبدو لي هذا الجانب غالباً غلبةً ساحقة على جميع أدوار الطبيعة قبلها ، وبه يقوم أودها في ميدان الصورة الطبيعية عند شاعرنا ، فهي تمثل من خلاله حقيقةً ومجازاً ، وترد عناصرها في الصورة منه بعدها الواقعي أو بالامتداد عبر عناصر جمالية أخرى تستشف منها ، كعنصر المحبوبة التي تُرى عيناها نرجستين ، وخدها ورداً ، وشفاتها زهوراً وغير ذلك مما يدخل في باب المجاز ، ويظهر جلياً في الشواهد التالية .

فمن لطيف هذه الصور الوجدانية المتفاعلة من شعر الطبيعة ، قول الشاعر :
يا ذكي الإحساسِ في أفقِكَ الأخضرِ ناحتْ بلوعتي نبضاتي
تشتهي أن تراك في مسرحِ العينِ طروبُ الأوصالِ واللفَّتاتِ
وابتسامُ الزهورِ منك انطلاقاتُ شعاعٍ معطرِ الومضاتِ
أنتشي من عبيره في الروابي وانطلاقِ النسيمِ بالنفحاتِ
وعلى دربِكَ الموردِ أطيافُ تمدُّ الفتونَ في الطرقاتِ

(١) من قصيدة " أقبل الفجر " - مج الخضراء - ص ٧٣٧ .

والربيع الغافي على فنن الروض يناغي أرواحنا الظامئات
لارتشاف النعيم في فرحة اللقيا ، وبين الخمائل الباسمات^(١)
وهذه صورة تحكي عن " صخرة " للشاعر اعتاد مناجاتها والإفضاء إليها بمكنون
نفسه ، وحين قضت المقادير بينهما بالاغتراب ، بقي راسياً في ميناء الذكريات ، يستعيد
عنده لحظات خلوه بها ، وتحليقه بالخيال والأحلام على قمته ، ويرسم لنفسه على
مسمعها ملامح الغد الآتي :

صخرتي الصماء عند المغرب	بعد عامين سألقاتك طروباً
سوف لا أسأل عن أمسي الذي	كنت باللوعة أطويه كنيباً
لا ولا الماضي الذي مزقني	وكساني من مآقيه شحوباً
لا ولا أسأل عما شقني	وأذاب الروح أهأ ونحيباً
فلقد مات بأعماقي الأسى	بعد أن طوّفت في الدنيا غرباً
صخرتي الصماء ما زلت بما	في مدى أفقك استنشق طيباً
وسألقاتك وفي صدري الهوى	لا يرى إلّاك خلاً وحبیباً
وسيشدو مزهري الحاني كما	كان من قبل ، ويستوحي الغروباً ^(٢)

• • •

لقد كانت الطبيعة منبعاً ثراً ينهل الشاعر من معينه ما طاب له من المعالم والصور ،
والألوان والأشكال ، والمعاني والإحياءات ، فيخرج من ذلك كله بعوالم غنية بالحياة ،
ومشاعر متحركة مجسدة ، وبالتالي بتجربة تنال حقها من تفاعل المتلقي معها
واستجابته لها .

• • •

(١) من قصيدة " ذكرياتي " - مع الخضراء - ص ١٤٠ .

(٢) من قصيدة " عودة " - ألحان مغرب - ص ٩٦ .

ب - الإنسان .

يضاهي دور هذا المصدر في إمداد الزمخشري بالصور وتنويعها الدور الذي تضطلع به الطبيعة في ذلك ، وقد جاء عدّه خارجاً عنها باعتبار عقلانيته التي تخرجه عما لا يعقل، إضافة إلى أنّ عناصر الطبيعة تمتاز في الغالب بعددٍ من الخصائص يمكن لمسها أو التكهّن بها مسبقاً وفقاً لآلية معينة ، أما الإنسان ، فله من الخصائص ما يفوق الحصر ، وكثير من هذه الخصائص لا يمكن تحديده أو تقنيته مسبقاً ، ولذا ، وللسبب قبله ، فهو يمثل عنصراً مستقلاً عن الطبيعة مع أن بينه وبينها تفاعلاً كبيراً ومستمرّاً .

وتظهر مصدرية هذا العنصر في صور الشاعر على امتداد دواوينه ، " فالإنسان " هو المادة الأولى لصور " التشخيص " التي يزخر بها شعره^(١) ، كما أنّه خطٌّ في كثير من المواضع التي تركز فيها الصورة على البعد الدلالي لذكر مرحلةٍ من مراحل العمر : طفولة وشباب وشيخوخة وما في حكمها ، والتي يتخذ منها الشاعر طرفاً ثانياً تتضح خلاله التجربة أو تتأكد أو تتجمل .

" فالطفل " مثلاً ، مصدر إلهام للشاعر يستوحي منه ملامح الصورة بالاقتراس لها من حادثة العهد وقرب الزمن في مثل قوله :

مصنّع للنسيج شيد نواة سوف يحميه طارف وتليد
هو في حلبة المصاريع طفل ومن الآن نفعه مشهود^(٢)
والبراءة والطهر حين يقول :

براءة الطفل في أعطاف غانية فيها المفاتن ملء السمع والعين^(٣)
كما يستلهمه وليداً ورضيعاً وحائياً في صورٍ أخرى ، وحين يختار الأول من أحواله هذه يأتي به ساكناً مسلوب الحركة لم يبدأ بعد في النمو :

ساطوي صفحة الماضي كاني وليدٌ جنت للدنيا لحيني^(٤)

(١) انظر مبحث " التشخيص " من الفصل الرابع في هذا البحث .

(٢) من قصيدة " نواة معمل النسيج " - مج النيل - ص ٧٤ .

(٣) من رباعية " هني " - مج النيل - ص ٥٣٧ .

(٤) من رباعية " عزم " - مج النيل - ص ٤٣٠ . وهناك أيضاً دلالة الفعل " يولد " في " فالليالي

البيض تسري بالمتى ... " من قصيدة " ذكريات الأمس " - مج النيل - ص ٦١٨ .

أو نامياً تتحرك فيه الحياة :

وفيه الحبُّ طالعني وليداً سينمو والمنى فيه الثمار^(١)

أما (الحبُّ) فيستفيد الشاعر من ظاهر دلالاته الحرفية :

فإذا شختُ من تزاحم آلامي ، فحبِّي إليه يحبو وليداً^(٢)

أو من رمزيته للبطء والتناقل :

وهذاك للغفران دربُ

إليه بالآلام نجبو^(٣)

وهو يورده في أول الموضعين قريباً " للوليد " ، فيحفظ له بذلك الدلالة على النمط المعروف من حركة الأطفال ، إذ كانت عناية الصورة منصبّة على وجود " الوليد " في مقابل " الشيخوخة " ، إثباتاً لتجدّد حب الشاعر لوطنه ، أما الحبُّ فجاء لاحقاً لهذا المقصود الأساسي تكمل بها الصورة ، وإذا كان في التعبير به ثمة إشارة رمزية إلى تأثير الشيخوخة في حركة الشاعر وبطء تحركه نحو العطاء لوطنه تحت وطأة الآلام ، فإن أداؤها من ذلك لا يصل إلى مستواه في ثاني الموضعين ، حيث يأتي المبتهل مثقلاً ببطء الحب وتقييد دلالاته ، بعد أن أعيته الآلام وأثقلته الذنوب . هذا ، وتعد لفظة " الآلام " المسندة إلى الحب ، عاملاً في وضوح رمزية الحب هنا ، إضافة إلى كون الشاعر يجعل هذه الحركة محوراً للصورة وبؤرة لها .

و (الرضاعة) من خواصّ (الطفل) التي راق الزمخشري وضعها خطأ في صورهِ ، فاستخدمها في مواضع متعددة كان منها قوله :

لا تقولي هومتَ إن الليالي أرضعتني لبّانها في الشباب^(٤)

وقوله :

بين فكّي قد حفظتُ لساناً أرضعته لبّانها الكبرياء^(٥)

(١) من قصيدة " يوم الخميس " - مج الخضراء - ص ٥٤٢ . ومثله ما جاء في " فإذا شخت ... " من

قصيدة " موطني " - مج النيل - ص ٤٧٤ .

(٢) من قصيدة " موطني " - مج النيل - ص ٤٧٤ .

(٣) من قصيدة " ليك " - مج النيل - ص ٤٧١ .

(٤) من قصيدة " لا تقولي " - مج الخضراء - ص ٤٢٧ .

(٥) من قصيدة " في الصميم " - مج الخضراء - ص ٤٦٩ .

وقد بدا في كلتا صورتين رضيعاً لمعنويات ، ترضعه معنويات أيضاً ، حيث أرضعته الليالي شبابها ، كما أرضعه الكبرياء صون لسانه عن الابتذال .
ومن حياة (الطفل) أخذ الشاعر (المهددة) ، فأودعها قوله :
وفي الصدر رقفاً يضيق بسجنه فيصرخ مكبوت الصدى بالزوافر
أهدده كالطفل عل زفيره يعود وجيباً ملجماً في السرانر^(١)
والصورة تفيض بالعطف والحنو من إشعاعات فعل المهددة الموحية بهما ، وزادها فيضاً بذلك انصراف الفعل إلى قلب الشاعر نفسه الذي أفادت الصورة عبره من تلقائية قوة العاطفة في العناية بالذات أو ببعضها ، ومن الإيجاء العاطفي المرتبط بالقلب الذي يعدّ موضعاً للتأثر بمختلف الأحاسيس .

• • •

ومن مرحلة " الشباب " يستلهم الزمخشري الإنسان في صوره " شاباً " و " فتياً " ، فيضفي على الصورة ما تزخر به فتى الشباب والفتيان من القوة والإنتاج وعِظَم طاقات الحياة ، وهو ما قدّمه الملمح في البيت التالي :
أغنيات قيثارها خفقات من فؤادٍ بالحب يشدو فتياً^(٢)
إن الشاعر يسعى إلى تمثيل صورة صوتية مكثفة وعالية الطبقة ، وفي سبيل تحقيق مسعاه يركّب ما يختاره من عناصر الصوت تسانداً إلى بعضها ، فيجعل الأغنيات - وهي عنصر صوتي - ذات قيثار - وهي أيضاً عنصر صوتي - ثم يُسمعك تلك المقطوعات الموسيقية المصاحبة للأغنيات خفقات من قلبه الحب ، وهذا صوت أيضاً ، ثم يعتمد إلى ضبط الأصوات المتابعة والمنتبهة إلى المرتكز الأساسي ، وهي الخفقات ، يعامل تحكّم في درجة تلك الأصوات يكمن في وصف مصدر الخفقات بالقوة من تصويره فتياً في شدوه وخفقانه ، وهذه القوة في شدو القلب بالحب منعكسة على قوة دقاته التي هي قيثار تزدد عليه الأغنيات .

(١) من قصيدة " خفقة شاعر " - مج الحضراء - ص ٧٧ .

(٢) من قصيدة " قبله " - مج النيل - ص ٤٠٠ .

و" الخُصْب " في مرحلة الشباب أحد أهم معالنه ، وحين تعنّ للشاعر فكرة تصوير إنتاج شيء ما وإثماره بما تميل إليه النفس ، فإنه يستعين بالشباب في أداء ذلك :

يوم كان الشباب يورق بالأمال تُروى بما تشعّ السمات^(١) .

• • •

أمّا " الشيخوخة " ، فقد نظر الشاعر إلى الإنسان فيها شيخاً ، وكهلاً ، وأخذ من آثارها فيه ابيضاض رأسه شيئاً ، فغدى صورته من مرآته لها بما تشي به من أحوال الضعف والخَوَر والدنوّ من النهاية .

يقول في إحدى تلك الصور وقد أتى فيها على الزمان " كهلاً " :

فإذا بالخريف والحطب اليابس يعني كهولة السنوات^(٢)

وفي أخرى يوغل في إنهاك قوى الزمان يلبسه شيخوخة الإنسان ، فيقول :

شاخ عمرُ الزمان في الفؤاد مني وفؤادي بين الحنايا طُروب^(٣)

والزمان الذي تحكي عنه الصورة هو - كما يبدو - زمن الشاعر الخاص الذي أدركته الشيخوخة بإدراكها لشاعرنا . والصورة بفجاءة وقع ظاهرها تُعدّ من بديع تصوير الزمخشري ، فمن الإبداع أن جعل الزمان تابعاً لعمره وتُقاس مراحل بقياسها في ظاهر شكله هو ، فيكون اسوداد شعر الشاعر مؤشراً لشباب ذلك الزمان ، وبيضاضه إعلاناً عن شيخوخته ، وكأنه بهذا قابِغ على رأس الشاعر تمر عليه الأيام والليالي ويحيا حياته هناك .

وقد ازدادت الصورة جمالاً بإيجاد هذه المقابلة اللطيفة بين شيخوخة الظاهر وشباب الروح البادي في قوة خفق الفؤاد ، وهو ما تكرر عند الزمخشري مراراً في صورته المماثلة ، وما ورد فيه ذلك أيضاً قوله :

شاخ عمرُ الزمان والقلب مني نابض ، رجُ خَفَقِهِ الأغنيات^(٤) .

(١) من قصيدة " سوف أحيا " - مج الخضراء - ص ٢٩٩ .

(٢) من قصيدة " شراع الذكريات " - مج الخضراء - ص ١٧٤ .

(٣) من قصيدة " المنى " - ورق مخطوط - الورقة الرابعة .

(٤) من قصيدة " عبر الذكريات " - مج الخضراء - ص ٨٠٦ .

والشيب معلّم من معالم مضيّ السنين ، وهو وإن لم يقتصر على الشيوخ في الظهور ، إلا أنّ ظهوره فيهم لازمٌ منتظر ، بينما هو في الشباب غريبٌ مخالفٌ للمعتاد ، يرتبط بعوامل وراثية أو نفسية يؤوّل إليها لدفع غرابته .
والزمخشري يتطرّق إلى هذه العلامة صراحةً أو إلماحاً ، فيأتي على ذكرها في استحضارٍ لصورة الشيب من لفظه ، على نحو قوله :

وأرى أنّهُ الضياءَ مَشِيياً يا زماني فلا تُجِنّ جنوني
أعجُونُ منك اغتصابَ شبابي ياللاهٍ مستغرقٍ في الجون^(١)
أو من لفظٍ كنائيٍّ دالٍّ عليه يفسّره السياق ، كلفظ غبار السنين في قوله :
وغبارُ السنين ملءُ جُفُوني وركامُ الأيامِ في أعضائي^(٢)

• • •

وحين لا يتواجد الإنسان في صور الزمخشري من خلال شخصه (أفعالاً وحرركات) ، أو مراحل حياته (طفلاً وشاباً وشيخاً) ، فإنّه لا يغيب عنها ، بل يتخذ متعلّقاً آخر من متعلقات حياته وأحداثها فيرد عبره ملمحاً فاعلاً في الصورة .
فقد نظر الشاعر إلى الإنسان المتميز عن سائر المخلوقات باللبس واتخاذ اللباس والثياب ، وإقامة الأعراس واتخاذ العروس ، ودفن موتاه في القبور ، ونظر إليه وهو يملك خاصية هي فيه أظهر منها في سواه كخاصية الحُلُم ، ونظر إليه فيما عدا ذلك من الأمور ، فانطلق من تأمل تلك الأحوال إلى تشكيل صورٍ تفيض بالحياة ، والإنسية منها على وجه الخصوص ، وكان في ذلك ما فيه من الحيوية والازدحام الحركي .
نستمع إلى سلسلة الصور التالية وهي تكشف عن المواقع السابقة التي وقع عليها الزمخشري في " الإنسان " ، ذلك المصدر الغني بالملاحم والصفات ، حيث جاء في تغنيهِ بشباب البلاد قوله :

يلبسون العلومَ دِرْعاً ويرجونَ العاليَ فجَمَلُوا كلَّ نادي^(٣)

(١) من قصيدة " ضياء " - مج النبل - ص ٢٢٥ .

(٢) من قصيدة " حطام القيثارة " - مج الخضراء - ص ٩١٠ .

(٣) مج النبل - ص ٤٩٤ . والأصل حذف ياء المنقوص (نادي) والتعويض عنها بتوئين كسر ، لكنها بقيت للضرورة .

كما بدت " الفضائل " كساءً يلبسه الشاعر في قوله :
 قالوا : أسأتُ فقلتُ " في لبس الفضائل والحياء
 وتمسُّكي بالخلعة السـمحاء أنشـرها ضياءً
 ولقد عبرتُ بها الطريق وقد تموه بالرياء
 وتركتُ للنفس الخطامَ فيممتُ دربَ الفناء^(١)
 ومن مؤثرات هذه الصورة أن أرتك الفضائل قد عطّلت بالهوى بعد أن أمدت صاحبها بحبال من الهداية ونور البصيرة فعبرت به طرقاً من الحياة أعتمها فساد النوايا والقلوب .

أما " العرس " فاحتفالٌ بهيج يُعمل الشاعر لوازمه النفسية في إشاعة أجواء من السعادة والفرح ، من مثل إعماله له في تصوير احتفال الأفق بإطلالة " المحبوبة " :
 أسفرتُ فاحتفى^(٢) النجوم بمراها ، وحيّت جمالها الوضاء
 وأقامت في صفحة الأفق عرساً الأمانى ترفاً فيه لواء^(٣)
 أو يوظف ما هو مترسب في التصورات عن " العروس " من مظاهر الجمال والثّيه، فيقول في وصف (مكة) :

وعروسٌ تـميسُ في موكب الفتنة تشدو فتستعيد الدهور

يا عروسي التي بها هتف القلب ، وغنى بها الفؤاد الكسير

يا عروسَ المنى الطروبَ لمضى عاث فيه الشجا وعزّ النصير^(٣) .

وعندما يعنّ للشاعر استلهام الإنسان بالنظر إلى قضية (الحياة والموت) في تقديم فكرته ، فإنّ استلهامه يرد أوضح ما يكون باتخاذها من خواص الحياة البشرية ما يميز هذا

(١) من قصيدة " قالوا " - مج النيل - ص ٣٥٢ .

(٢) الصحيح " احتفت " ، والخلل مراعاة للوزن .

(٢) من قصيدة " لقاء " - مج النيل - ص ٣٩٣ .

(٣) من قصيدة " على الضفاف " - مج النيل - ص ٤٧٨ .

المخلوق عن غيره في هاتين المسألتين ، وأظن (القبر) أبرز ما شرف به الإنسان بعد موته ، وأوثر به على ما عداه من الكائنات ، فعدا مزية له يمتاز بها وحده ، فيمثل استحضارها تطرفاً إلى خاصية من خواصه .

يقول الزمخشري مفيداً من هذه الخاصية على الحقيقة :

سجني الضيقُ عُمري ليس لي عن ذاك مهرب
ومن السجنِ لقبري كيف لا أخشى وأرهبا^(١)

ويأتي على توظيفه مجازاً فيقول :

هاهنا أقبر في النفس الأمانى وهنا أخفي عذابى وهوانى^(٢)
أما الحُلم ، فقد أثبتت الدراسات العلمية أن الحيوان يحلم كما وأن الإنسان يحلم ، غير أن هذه الظاهرة (الفسيولوجية) تمتاز بوضوح أكثر لدى الإنسان لقدرته على التذكر والإفصاح عما يراه في منامه ، والتعبير عن أحلامه ووصفها ، ولذا فهي أقرب إلى تمثيل خاصّة بشرية منها إلى كونها ظاهرة مشتركة ، ومعنى آخر ، إنها تملك روابط - دلالية وتخييلية - بالإنسان أقوى من روابطها بغيره .

ومن الصور التي تُعد استلهاماً من شاعرنا للإنسان عن طريق (الحُلم) ، قوله :

ونظرتي الحيرى بدنيا المنى تسبحُ في الأحلام من غيبتيك^(٣)

وقوله :

أنا في وهَمها أجدفُ والأحلامُ تختال بالآمانى عذابا^(٤)

وصورة أخرى يقول فيها :

مثل أمسٍ مرّ كالحلمٍ ولم يبقَ ببالي غيرَ ذكري^(٥)

(١) من قصيدة " سجن " - مج النيل - ص ١٢٢ .

(٢) من قصيدة " هاهنا " - مج النيل - ص ١٣١ .

(٣) من قصيدة " يا فاتي " - مج الخضراء - ص ٤٦ .

(٤) مع الخضراء - ص ٩٠ .

(٥) من قصيدة " زورق الأحلام " - مج النيل - ص ٤٤٥ .

والملاحظ في هذه الصور - وما على شاكلتها - أنها تُعنى بالجانب الرقيق المحبوب من الأحلام ، فتراها وسيلةً لتحقيق النى التي تحيّر الشاعر في عوالمها ، وتُمعن في التحليق به عبر عوالم الأمانى العذبة في ثاني الصور ، كما تضيفي على الأمس رقتها ، وخفة وقعها على النفوس في الصورة الثالثة .

• •

هكذا إذن ، وعبر جميع المخطات السابقة ، كان الإنسان ، المصدر الحي المتفاعل ، عالماً ثانياً تتصل به الصورة عند الزمخشري فتستمد منه كيائها وعطاءها .

• • •

ج - التراث الديني والشعبي .

لا يعني تأخير هذا المصدر من مصادر الصورة عند شاعرنا إلى هذه المرتبة أن هناك قفزة كبيرة بين أخذ الشاعر عنه وأخذه عما تقدّمه من المصادر ، فقد بدا التراث بشقيّه : الديني والشعبي ذا وجود واضح وقوي على امتداد المادة الشعرية ، وهو وإن لم يصل إلى ما وصل إليه سابقاه من حيث الكمّ ، فإنه كان منبعاً ثرياً ومتنوعاً بما كَفَّلَ له المنافسة .

أولاً : التراث الديني ومرجعياته في صور الزمخشري :

مر بنا في الفصل الثالث من هذه الدراسة الأوجه المتعددة التي رجع فيها الزمخشري إلى ثقافته من شقيّ التراث فاقتبس منها لصوره ، وتقلّب بها في الديني منها بين ترسّم نصوص القرآن بلفظها أو ببعض لفظها ، وترسّم نصوص الحديث بمثل ذلك ، والتأثر باصطلاحات الأديان المختلفة ومفاهيمها^(١) . كما اقتبس لها من الشعبي شيئاً من أمثاله وقصصه وأعرافه وحتى سلوكيات الإنسان الشعبي البسيط .

والمتبع لبصمة الدين في تعبير الزمخشري يجد انتشار أثر هذا المصدر على المساحة الشعرية عائداً إلى تعدد وسائله التي ينفذ من خلالها ، فهو مطلّ برأسه في المفردات والتراكيب والمبادئ التي قررها الشاعر في شعره ، فاتخذ منها إيماضات دينية في الصورة ، أو بناءً تصويرياً متكاملاً ينتحي منحى دينياً أيضاً ، وهذا ما تبدّى فيما أتيت على ذكره من شواهد الحسن الديني عند شاعرنا والتي كان منها قوله وهو يستلهم

الأبعاد الإيمانية للجنة والجحيم والذنب :

قلت : طيف الوالهِ المعذبِ

ثم قالت : مَنْ أرى في جنّتي ؟

بجحيهم عارمٍ ملتهبِ

عشق الحسن فاضناه الجوى

.....

.....

جاء يرجو منك رفع الحجبِ

هو رهنُ القيدِ إلا أنّه

بفؤادٍ لم يكن بالمذنبِ^(٢)

لترين النارَ ماذا صنعتُ

(١) انظر ص ٢٨٤ وما بعدها من الفصل الثالث .

(٢) من قصيدة " في روعتها " - مع النيل - ص ٥٩ .

وقوله مقررًا ما تنبأ به الرسول الكريم منذ قرون عديدة^(١) :

ولا الجموع التي نزهو بكثرتها
إلا غثاء وكالأمواج تضطرب^(٢)

وشواهد أخرى كان ظهور هذا الملمح فيها عبر الوسائل السالفة الذكر .

والباحث في العوامل والأسباب التي كوَّنت هذا الاتجاه لدى شاعرنا يجدها تتجلى من دراسة أثر بيئته : مثلاً في الوالدين والمجتمع - أرضاً وناساً - ، وأثر تعليمه وثقافته الأولى . كما يعلم يقيناً أن من عوامل قوة هذا التيار في شعره ما تعرض له عبر حياته من عثرات ونوائب كبت به في بدايات الطريق ، لكنها ما لبثت أن اتخذت منحى جديداً في التأثير عليه حين رَدَّته إلى المولى مزداناً بمزايا الصبر والسلوان .

فإذا رُمنا الوقوف في إنتاجه وسيرته على ما يشي بأثر أول هذه العوامل ، طالعنا قصيدته في رثاء والده بما يقدم دليلاً كافياً على النبع الإسلامي النقي الذي جسده ذلك الوالد فاستقى منه الولد :

لم يعد قبره الفسيح تراباً	بعد أن صار في ثراه وذاًبا
ضمَّ جثمانه فأصبح كنزاً	واستحال التراب تبراً مذاباً
صافح الموت باسمًا وبشوشاً	ودعاه إلهه فأجاباً
لقي الله لم يدنس بإثم	طاهر الذيل عابداً تواباً
التقى زاده ، ومنه رواه	عاش في بردة الصلاح مهاباً
زاهداً في الحياة يسخر منها	إن دعاه ضنحُ الجميل أهاباً
ناسكاً يقطع الليالي سجوداً	والى الله في السجود أناباً ^(٣)

أما أثر المجتمع الذي ترعرع الزمخشري بين أوساطه في تنمية وجهته الدينية ، فيأتي من معاصره حكماً إسلامياً حريصاً على المبادئ الحميدة ، وتنفسه هواء البقعة الإسلامية الأولى بجوار بيت الله الحرام ، الأمرين اللذين كان لهما بصمات في نفسه

(١) انظر مرجع هذه الصورة الديني ص ٢٩٧ .

(٢) من قصيدة " أين الوفاق " - مج الخضراء - ص ٩٠٣ .

(٣) من قصيدة " رثاء " - مج النيل - ص ٨٥ .

عظيمة التأثير والتشكيل ، يعترف بها في تغنيه بالملك سعود يرحمه الله وهو يركب باباً جديداً للكعبة :

جلالٌ من روائعه انتهلنا	سنا الإشراق عذباً مستطابا
وذقنا من لذائذه رحيقا	وهل أشهى من النجوى شرابا
وقفنا حول بيت الله صفاً	فزدنا من محاربه اقترابا
بيوم يشهد التاريخ أننا	كتبنا في مفاخره كتابا
بيوم تشهد الدنيا أننا	عباد الله نعبدّه احتسابا
فاكرمنا بجيرته عطاءً	ونُعْمى منه تنسكب انسكابا
.....
ومن يلزم ستار البيت يرجع	نقياً نال بالزلفى ثوابا
فكيف بمن حباه الله فضلاً	فشيد وابتنى للبيت بابا
.....
يمينك في رجاج الباب فاهنا	بهذا الفضل واسأله الثوابا
وزد شرفاً وتعظيماً بيوم	لبست به من التقوى إهابا
ففاض الدين من بُرديك لما	تخذت إطفاء المولى ثيابا ^(١)

ومن روائع أغنياته لتلك البقاع الطاهرة التي امتلأت نفسه بحبها :

أهيمُ بروحي على الراية	وعند " المطاف " وفي " المروتين "
وأهفؤ إلى ذكرِ غاليه	لدى " البيت " و " الخيف " و " الأخشبين " ^(٢)
فيهدرُ دمعي بأماقيهِ	ويجري لظاهُ على الوجنتين
ويصرخ شوقي بأعماقيهِ	فأرسلُ من مقلتي دمعتين ^(٣) .

وقد أتى تعليم شاعرنا أكله لما كانت مدرسة " الفلاح " هي المعهد العلمي الذي تلقى فيه تعليمه ، وهي المدرسة التي كان لها دور ريادي في إعداد أبناء البلد إعداداً

(١) من قصيدة " فضل الله " - مج النيل - ص ١٨٨ ، ١٨٩ .

(٢) الخيف : موضع بمنى . الأخشبان : جبلان في مكة .

(٣) من قصيدة " إلى المروتين " - مج النيل - ص ٣٨٦ .

دينيًا وعلميًا يمكنهم من مواجهة الفكر الأوروبي الغازي ، كما أوضح ذلك النص التالي لمؤسسها الشيخ محمد علي زينل رضا : « إن الإسلام وتعاليمه انتشرا من مكة والمدينة ، وهامي ذي مكة قد سادها الجهل ، وقلّ بين أهلها العلماء الذين يقدرون على حمل رسالة الإسلام ونشرها في العالمين ، وإن العالم مهدّد بالمدينة الغربية التي تحارب التعاليم الإسلامية . لذلك يجب أن تقوم مدارس الفلاح بإعداد جيل عالم يحمل الأمانة ، ويشتر بها ، ويقف أمام التيار الأوروبي الطاغوي »^(١) ، فكان من أمرها أن دعمت جميع مراحل الدراسة فيها بالمناهج الدينية قرآنًا ، وتفسيرًا ، وفقهاً ، وحين طبقت فيها مناهج المدارس السعودية الرسمية ، ظل الفارق بينها وبين تلك المدارس محافظتها على قوة الدراسة الدينية رعيًا لمبدئها الأصل الذي انطلقت منه^(٢) .

وبعد أن روت العوامل الأولية السابقة بذور الفطرة السوية عند الزمخشري ، جاءت أحداث حياته لتصفّل الحس الإسلامي في وجدانه فينعكس ذلك على كل آثاره وأفكاره جلأً أو في خفاء . فتلك النوائب التي انتابته ، والإعتمادات التي حادت به عن طريق الصواب حقبة^(*) ، عادت به مجددًا إلى مجالي الدين تائبًا مشتاقًا ينفج فكره وشعره : لفظًا ومعنى وصورة نفحاتٍ من عبق التوبة وروعة الاشتياق :

رباه هذي يدي تمتد ضارعة	ومن نَدَاك لها صفحٌ وغفرانٌ
وفي الحنايا براكينٍ معرّبة	ومن لظاها على الخدين طوفانٌ
جرت به عينٌ من ناداك معترفًا	بالذنب ، وهو لما قد فات ندمانٌ
أيامه البيضُ فرّت من أنامله	لما عصاك فعاشت فيه أحزان ^(٣)

ومن أخرى يأتي الشوق قويًا إلى كنف الرحمن :

(١) الحركة الأدبية في المملكة - بكرى شيخ - ص ١٤٨ ، نقلًا عن كتاب " أشخاص في حياتي " -

لحسن الكتي - ص ٨٢ .

(٢) انظر المرجع السابق - ص ١٥٠ .

(٥) لعل من أهم ما أثر في حياة الشاعر منها : فقره بدايةً ، ثم موت زوجته . انظر اتجاهه اليأس

في رثائه لزوجته - مع النيل - ص ٢٨٠ إلى ص ٢٨٧ .

(٣) من قصيدة " رباه " - مع النيل - ص ٣٤٥ .

لبيك رب العالمين

لبيك جننا طائعين

.....

لبيك أرواحٌ يموج بها التبتلُ في الصعيدِ

فتذوب حباتُ القلوبِ من الضراعةِ في نشيدِ

والرجعُ جذابُ الأداءِ وقد تماوجَ في الوجودِ

ينسابُ في بيضِ المآزرِ خُشَعاً في يومِ عيدِ

يومِ التضرعِ والسجودِ

يومِ المثوبةِ للوفودِ^(١)

إنه دفق القلوب العامرة بالإيمان ، الثابتة بعد الدهول ، الآية بعد الضياع ، تفيض به الأبيات وأبيات كُثُر غيرها قامت على دعائم الاتجاه الديني لشاعرنا ونمت عن دور حصيلته من تراثه هذا في تغذية وتعزيز ما يقدمه عبر عطائه الشعري .

• • •

ثانياً : التراث الشعبي مصدر من مصادر الصورة :

إن التراث الشعبي لأي مجتمع من المجتمعات يملك جاذبية وسحراً تستهوي أبناء ذلك الشعب وعلى مدى أجيال طويلة ، دون أن يؤثر مرور الحقب الزمنية أو تغير الملامح المكانية في تلك الطاقات السحرية الأخاذة له ، والتي يترجح أنها تنبع مما للحس القصصي الذي يسري فيه أحياناً ، أو الأسطورية التي يمتد بجذوره إليها من سحر أسر لا تستطيع الشريحة الغالبة من الناس النفاذ من سلطانها ، وربما كان منبعها صيرورتها في تاريخ ذلك الشعب وتخليها لجزء من حياته وحضارته وكيانه بما يزيد صلته بها وحرصه عليها .

والزمخشري الذي صدر في تناول الموروثات الدينية عن ثقافة دينية وارتباط عقدي، انطلق في معاملة ثاني جوانب التراث - وأعني به الشعبي - من الشعور العميق

(١) من قصيدة " لبيك " - مج النيل - ص ٤٧٢ .

بالانتماء إلى المجتمع العربي والاتصال الوثيق بثقافته وبيئته ومعطياته مطعمةً بأبعادها الزمانية والمكانية - ما أمكن - .

فقد نشأ - وهو الشاعر السعودي العربي - في مجتمع كان مصباً لمختلف الثقافات وألوان الفكر ، فأضاف إلى حصيلة سكان البلاد من التجارب المتوارثة ، ما نقلته الوفود القادمة إلى الجزيرة العربية من تجاربها وأمثالها وأفكارها .

كما علق في شخصيته وثقافته كثير من تلك الموروثات الشعبية من خلال رحلاته المتعددة إلى عدد من البلدان العربية والتي أمدته - بلا شك - بشيء من أعرافها وأنماط حياتها وتفكيرها ، وخلقت في تصوّره نماذج متنوعة للتراث الشعبي فيها .

يضاف إلى كل ما سبق ، عامل الاطلاع والقراءة في تراث الأوائل والتاريخ ، والذي شكّل منهلاً آخر استقى منه الشاعر حصيلته من هذا المورد الثقافي .

فمن غراس تلك العوامل مجتمعة ، نمت لدى الزمخشري قدرة تصويرية تُفيد من كل الإمكانيات التراثية التي يُحيط بها علماً ، متخذةً لخطاها على هذا الطريق معالم واضحة يمكن تمييزها وتلمّسها في نماذجها المختلفة والجمّة من شعره .

حيث يظهر التراث الشعبي لدى شاعرنا في ثوبه : القديم ، بأنفاس الحياة العربية الأولى فيه وأمثالها وأساطيرها ، والمعاصر المحسّد لبينة بلاد الشاعر " السعودية " بفكرها وحضارتها وأنماط التعامل في مجتمعتها . والشق الأول من مظهري التراث قَدَمته الصورة عند الزمخشري وهو يستلهم الرحيل والركاب والزمام والحداء وما إلى ذلك مما

كان موضع عنايةٍ منه في كثير من صوره^(١) ، والتي كان منها قوله :

شددت إليك الرحلَ أسوانَ صارخاً فكان نصيبي ما أفاض التامنا
جفوتَ ولم تشفقْ وأعرضتَ ساهياً فزادتَ حياتي من جَفَاكَ تجهُماً^(٢)

وقوله يعيد على أسماعنا صوت الحادي وعلى أبصارنا صورته :

وهـذي الأرضُ فـسـاغرةٌ وفي الأعمـاق ملتحدٌ

(١) انظر تفصيل ذلك في الفصل الثالث .

(٢) من قصيدة " من وراء الأمل " - مع النيل - ص ٢٠٩ .

.....
 وحادي الركب في يده شواظ السوط متقد^(١)
 أو قدّمته الصورة والشاعر يعزّزها بمثل من أمثال العرب التي مازالت
 سارية حتى يومنا هذا ، كما كان في قوله ناظراً إلى المأثور : « إذا لم تك ذنباً أكلتك
 الذئاب » :

وأرى الدنيا كما قيل لنا ذنباً تسطو إذا لم تك ذيباً^(٢)
 وقوله آخذاً عن قولهم " العود أحمد " :
 فإن حُرِمنا لذيق العيش في كَنَفٍ من الوصال فعود أحمد ثاني...؟!^(٣)
 أما الشق المعاصر من المظهرين ، فقد بدا في الصورة وهي تنشق عما خلفه تعاقب
 الأجيال الأقرب عهداً ، وفي بلد الشاعر على الأخص ، من الأمثال القولية والفعلية^(٤) ،
 من مثلها حين صدرت عن قولهم " فلان معدنه أصيل " ، فجاءت على النحو التالي :
 تصافحه بتونس شامخات من الأمجاد تبهر كل راني

.....
 وتشهد أن معدنه أصيل عرويته تزمجر في الدماء^(٥)
 وعن عرفهم في التصافح ، فكانت كما يلي :
 قالوا : السلام وباليصار تصافحوا وعن اليمين عُموا . فاين الموثق؟^(٦)
 والشاعر حين يقصد هذا اللون من التراث في الاسترفاد لصورته ، يحاول - ما
 أمكن - الحفاظ على طابع الموروث الشعبي بالحفاظ على أصول ألفاظه - إن كان مما

(١) من قصيدة " ثورة نفس " - مج النيل - ص ٤٠ .

(٢) من قصيدة " صدى " - مج النيل - ص ٢٣١ .

(٣) من قصيدة " العود الأحمد " - مج الخضراء - ص ٦٧١ .

(٤) انظر تفصيل ذلك في الفصل الثالث .

(٥) من قصيدة " في مطار تونس " - مج الخضراء - ص ٢٣ .

(٦) من قصيدة " نداء فلسطين " - مج النيل - ص ٣٠٨ .

يقوم على اللفظ والقول - ، ويدو هذا الأمر جلياً في الشواهد الماضية وفي شواهد أخرى على شاكلتها ، وهو أكثر وضوحاً حين يتطرق الشاعر في موضوعاته الشعرية إلى قضايا معاصرة ومحلية تتخلى عن عموم الفصحى إلى خصوصية اللهجات ، بل إلى خصوصية الميادين ، كذلك الخصوصية في مجال الشعوذة والعرافة التي تحيط الصور المستقاة من ميدانها بسورٍ من تفرّد التعبير ، الأمر الذي أبدعت قصيدة " الدجالون " في تجسيده بعجيب الألفاظ المستخدمة فيها والتي نقلت كثيراً من أجواء الشعوذة بتمتماتها الغامضة وعباراتها المبهمة الداعية إلى الوجل والحيرة ، فكان ذلك فيها أداءً لغويةً داعمةً لحس التراث المنطلق من الموضوع المعالج نفسه ، ومن العناية بتقصي أبعاد تفكير بعض فئات المجتمع التي يضلّلها الجهل :

اعرضوا للطبِّ من قصَّتِها فاجاب الزوج : يا ويلتها
فعساكم ترجعوا نضرتِها	أسعفوها أنقذوا صحتِها
خافتاً : نحن ببلواها شقيناً	قالت الأمُّ وقد أنت أنيناً
عجزَ الطبُّ وعدنا خانيينا	كم سعيناً عن دواها باحثينا
يكشفُ الأمرَ فجدي واطلبيه	قال : فالسحرُ ومن ينفضُ فيه
أو عسى سرُّ هناك تكشفيه	ابحثي عنه عسى أن تجدييه
قائلاً : يا أمُّ لا تبقي أحدُ	فاتاها الشيخُ (حلال العقد)
بيد أن العونَ بالله الصمدُ	حالتها مسكينة تدمي الكبدُ

شَمَهُورْشْ مَلْهُورْشْ مَلْهُورْ	هي ذي مسحورة هاتوا البخور
فاجابوا : أوديت منذ شهر	خبروني حولها ماذا يدور ؟
وأراها للبلى تقتربُ	داوها صعبٌ وقاسٍ مُتعبُ
لا يُداينها قريبٌ أو أبُ	وشفاء الداءِ لو تحتجبُ
وبروحى وبنفسي أفتديها	غيرُ شخصي فانا مثلُ أخيها

اذبحوا (تَيْساً) وأعطوني (جُنَيْها) بعد هذا، السحر لا يعبث فيها...! (١)

• • •

مما يضاف كذلك إلى سلك ملامح التراث الشعبي الذي صدر الشاعر عن حيثياته، ضعف الحسن الأسطوري في الصور الشعرية المفيدة من هذا التراث ، فالزمخشري أحد الشعراء السعوديين الذين " لم يستفيدوا من دعوة أبوللو في توظيف الأسطورة " (٢) ، وأقصى ما بلغه من الخطوات في هذا المنحى التفاته إلى إحياءات السحر والتعجيب التي شاعت مع أسطورة " وادي عبقر " ، وإحياءات الرعب والتخويف والقوة القاهرة التي ارتبطت في الموروث العربي الأسطوري بذكر " المارد " في أحد معنييه (٣) ، وكذلك ذكر الغول .

وقد كان حظ الصورة من الأول فائقاً حظها في العنصرين الآخرين ، إذ بدا (العبقرى) منتشراً على مساحة جيدة من شعره ، وبه خدم الشاعر اتجاهه لتوظيف الأسطورة إلى حد ما ، خدمةً سبيلها الكم والعدد لا الكيف والتنوع . ومما ورد فيه هذا العنصر من الشواهد ، الصورة الآتية :

كم جلاك الفتون في موكب النور لتسبي القلوب منا بفنٍّ

عبقريّ السنا ، ضحوك الأساير نفوم الصدى الطروب كلحن (٤)

أما (المارد) ، فهذه صورة تقدّمه مشبعاً بالتزويج والتخويف فتقول :

يا رقيق الألفاظ ، يا موقظ الإحساس يا ريّ خافقي المفؤود

كيف أصبحت مارداً تنشر الذعر وتذكي مراجلاً للنكود (٥)

(١) مع النيل - ص ٨٣ .

(٢) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين - ص ١٨٦ .

(٣) راجع ص ٣٢٨ من هذا البحث .

(٤) من قصيدة " نجوى " - مع النيل - ص ٣٣٤ .

(٥) من قصيدة " النغم الموتور " - مع الخضراء - ص ٣٠٣ . والصحيح في " مراجلاً " ترك التنوين

لأنها ممنوعة من الصرف .

وهذه صورة (للغول) تضي أبعاد ارتباطاته الأسطورية بالخوف والرعب على الحال المصورة للشاعر :

وَأَنَا أَعْبِرُ السُّدُوبَ لَتِيهِ " مَدَّ أَشْبَاحَهُ الْخَيْفَةَ غُولٌ " (١)

وفيما عدا هذه العناصر الثلاثة الممتدة بجذورها إلى التراث الشعبي الثري بالمواد والعناصر ، لا تجد لدى الزمخشري عناية بإعمال الأسطورة في تشكيل صورته ، فهو يميل في جلّ استضاءاته بذلك التراث - على اختلاف وتنوع مادته - إلى العقلانية والواقعية في التعامل والأخذ .

• • •

(١) من قصيدة " الحجبى الحالم " - مج 'خضراء' - ص ٦٢٣ . ويمكن تعليل رفع كلمة " غول " بكون الأصل في الجملة " هو غولٌ مذٌ ... " ، على تقدير الضمير المنفصل ، فتكون الجملة كلها صفةً للتيه ، وإلا كان حق الكلمة (النصب) على الحالية .

د - الخيال .

لا يهتم الحديث عن الخيال في هذا المقام بالخيال قوة محرّكة وخالقة للصورة الشعرية بها يتم تأليف مالا يتألف حقيقةً وتركيبه على نحو جديد لا يعرفه الواقع ، أو يعرفه بأبعاد شعورية وعاطفية تختلف عنها في الصورة ؛ ذلك أن الخيال بهذه الحدود الواسعة حاضرٌ في كل ألوان وأنماط الصور ، وليس من صورة إلا وهي تُعمله وتعتمد عليه حتى تلك الصور القائمة على التعبير الحقيقي والناقلة لمشاهد من الواقع ، ومن ثمّ فإن إدراجه مصدراً مستقلاً لشيء من الصور يُعدُّ خطأً يسيء إلى التصنيف .

إنما يستقيم التصنيف ويحسن نسقه إذا نُظر إلى الخيال هاهنا مرجعاً وبيئة تؤخذ منها عناصر بعض الصور ، أو ينتهي تلمّس أبعادها إلى إطلاق العنان للتخييل الذي يحتضن ما يستعصي على الحسّ من المظاهر فيها ، والتي لا يعدم المتلقي تأثيرها وجمال وقعها على النفس رغم انبهاهما أو مقاربتها للانبها .

ولا عجب أن نجد لهذه الملكة موضعاً بين مصادر صور الزمخشري ، فقد كان " الخيال " محطة يقف عندها في مواضع كثيرة من دواوينه ، مما دلّ على مكانتها في نفسه والتفاتة إليها في عموم استلهاّماته الشعرية ، فعلى سبيل المثال : يخصص الزمخشري قسماً من ديوانه " أحلام الربيع " لما أسماه " مسرح الخيال " ، ويلحق به قصيدتين هما : " أنا والطير " ^(١) و " في روضتها " ^(٢) ، كما يدخل لفظ " الخيال " في نعت بعض قصائده من مثل " في محراب الخيال " ^(٣) و " إلى خيال " ^(٤) و " خيال المتمني " ^(٥) وغير ذلك .

وبمعاينة حظ الزمخشري من تبع هذا المصدر في رسم صوره الشعرية ، نجده يحظى بقسطٍ غير يسير منها ؛ فقد كان الخيال مصدراً لعدد من الصور وهي تقدّم تفاعلاً بين أطراف بعضها حسيّ والآخر معنوي ، أو بينها وهي جميعاً معنويات لا يمكن تصوّرها إلا

(١) مج النيل - ص ٥٨ .

(٢) مج النيل - ص ٥٩ .

(٣) مج النيل - ص ٢٤ .

(٤) مج النيل - ص ٦٧٠ .

(٥) مج الخضراء - ص ٥١٢ .

بما يُضفى عليها من صفات ما جاورها من المحسوسات أو نسبة أثرٍ من الآثار الحسية إليها ، كلّ ذلك في سياقات من فنون التشبيه أو التجسيم أو التجريد^(*) .

فالزمخشري ينشيء هذه الصورة من قصيدة " أنشودة الملاح " :

الدجى بحرٌ وقلبي فلكه وشراعي من نسيج الأبدية^(١)

فيدهشنا بهذا الشراع العجيب الذي اختاره لتسيير مركبه ، إذ يختاره من " نسيج الأبدية " ، وهو - بلاشك - خطٌّ في الصورة تعجز الحواس عن إدراك معالمة وملاحمه ، وليس من سبيلٍ لاستحضاره في المصورة إلا تخيل الشراع المعهود واستصحاب معاني الأبدية مع ظاهر صورته .

وقد علّق الأستاذ إبراهيم فلالي على القفزة الخيالية المحضة في البيت السابق بما يشير إلى دورها في تقديم الصورة فاعتبرها : خيالاً جميلاً^(٢) .

والصورة السابقة إيماضة من ملمح واضح في خيالات الزمخشري ، وهو كثرة لجوئه إلى " النسيج والحياكة " في خلق مادة تصويرية جديدة لا تنتمي إلى الواقع المادي المحسوس . فإضافة إلى ما تقدّم تأتينا جملة الصور التالية وهي تستعين في تقديم التجربة (الحاملة) بشراعٍ منسوج في مغزل النور :

وشراعي المنسوج في مغزل النور تهادى مغرّداً للفتون^(٣)

وثوب قد نُسج من الرضا :

ولبستُ الثوب من نسيج الرضا وتخطّرتُ به في مذهبي^(٤)

بينما تأخذ تجارب الحزن والألم إلى مجالي الخيال الفسيح ليحتويها بكل ما فيها من الازدحام العاطفي ، فتقدّم وقائع الضياع والخسران في أنسجة الهباء ومنها تُحاك الدنيا :

يقظة يا نفسُ فالدنيا نسيج من هباء^(٥)

(*) إخراج المحسوس من حسيته إلى المعنوية (كجعل المحبوبة حُلماً في الاستعارة : يا حُلُمي) .

(١) مج النيل - ص ٢٢ .

(٢) المرصاد - ص ٧٢ .

(٣) من قصيدة " حنين " - مج النيل - ص ٤١٤ .

(٤) من قصيدة " اسكتي يا نفس " - مج الخضراء - ص ٣٤٠ .

(٥) من قصيدة " النفس المومة " - مج النيل - ص ٩٤ .

أو تنسج أحلام الساهر المضئع بالظنون والأوهام :
 كل أحلامي نسيجٌ من هباءٍ في هباءٍ
 وهي في النفس ضجيجٌ من شجونٍ والشقاء
 صاغها بالوهم ظني
 هيكلًا يلهم فني^(١)

كما تجعل " الوهم " نسيجاً يتعزى به الشاعر المكلم :
 أتعزى بمغزلٍ في يميني نسج الوهم بالأماني العذاب^(٢)
 وتُمنع في التحليق بما تُحاك منه التجربة فتُخرج من مغزل الشاعر " ثوباً من
 خيوط المستحيل " :

ساحلٌ مغزلي وأحوكُ ثوباً لنفسي من خيوط المستحيل^(٣)

• • •

أما في حال عدم إعمال هذا المنحى اللفظي في التصوير ، فإن الشاعر يصنع صورته
 الخيالية من أبنية تعبيرية متعددة أهم ما يُراعى فيها وجود طرفٍ أو أكثر لا يدخل في
 نطاق المحسوسات ، فيقدم - مثلاً - صورة للحلم وهو يُدترُّ في العيون :

أعبرُ الليلَ والدياجي كحلمٍ ذره النومُ في سواد العيون^(٤)

ولسحر الموقف وهو يقع في النفس موقع الأنغام العذبة :

وهنا البهجة لأحت لعيوني في الدجى الراقص من عذب الشجون

فجري السحر نُقوماً^(٥) في لحوني راقص الإيقاع فتان الرنين^(٦)

(١) من قصيدة " أنشودة الساهر " - مج النيل - ص ١٣٤ .

(٢) من قصيدة " اغتراب " - مج الخضراء - ص ٨٠١ .

(٣) من قصيدة " مغزلي " - مج النيل - ص ٦٨٧ .

(٤) من قصيدة " وردة الحب " - مج النيل - ص ٧٦ .

(٥) نُقُوم جمع على غير القياس .

(٦) من قصيدة " هاهنا " - مج النيل - ص ١٣١ .

ويصوغ من المحبوبة معاني جميلة فيقول :

هي كانت لي الأمانى عذابا ولعيني قرة وضياء
هي كانت صفو الحياة لنفس لم تعد ترتجى الرضا واللقاء
هي كانت لي الخيال الموشى زاده طهرها العفيف صفاء^(١)

وكذلك يفعل (بالأمه) - وهي جماعة من البشر - حين يقول :

أمة صاغها الإله من الحب تقي الأهداف والمقصود^(٢)

ويتفنن في غير ذلك من الصور ، ومنها جميعاً يظل جزءاً مرهوناً بالخيال ولا يمكن إيجاد معادل له من الواقع ، أو تصوّر مقارب يمكن من استكمال الأبعاد الظاهرة التي تستقبلها الحواس ، وكل ما يتكون في الأذهان من تقديمها هو الطرف الحسي الذي صوّرت فيه أو قرنت به ، فحيث يستعصي تصوّر الحلم أو السحر أو الأمانى أو صفو الحياة أو الحب أو ما إلى ذلك من المعنويات ، يكون بالإمكان تلقي خاصيتها الحسية في هيئة النائم ، وصوت الأنغام ، والكلّ المتكامل في المحبوبة ، ومثل ذلك في جماعة البشر الخيرة المتكافلة ونحوها .

• • •

والصورة عند الزمخشري توغل أحياناً في التخيل ، فيأتي أهم أطرافها عناصر هلامية تركب معاً تهوية أو سبحة خيالية لا تُدرك معالمها بأي شكل من الأشكال ، وما ينتج عن توظيفها من أثر صادر عما تستصحه تلك المعنويات المجردة من مشاعر وأحاسيس تتحرك لها النفوس ، من مثل مشاعر الاستمتاع والتلذذ في " الجمال " ، والتعظيم والإكبار في " السموّ " و " القداسات " ، والتي جاءت في قول الشاعر :

ومعاني الجمال فيك سموً كالقداسات ملهّب للشعور^(٣)

(١) من قصيدة " إليها " - مج النيل - ص ٢٩١ .

(٢) من قصيدة " مجالي الحب " - مج الخضراء - ص ١٦٣ .

(٣) من قصيدة " غنة " - مج النيل - ص ٣٩٥ .

وربما نشأت التهمة عن انتظام عناصر متعددة - قد يكون منها المادي - لكن على نسق غامض من الأنظمة والتراكيب ، كهذه الصورة التي أرتنا للموعد رسماً من خيال ، ثم علقت هذا الرسم على جدار المحال ، وكلها عناصر تدهشنا بانتظامها في سلك تصويري واحد :

إلى موعد كان أحلى النى

ومازلت أرقبُه هنا هنا

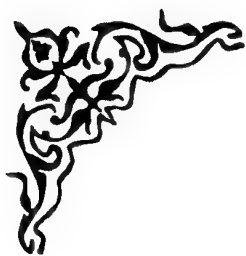
ولكنه صورة من خيال

معلقة في جدار المحال^(١)

بقي أن أشير إلى أن هذه السباحات الخيالية - التي تعتمد في كل الصورة على معنويات ، أو تتعمق في خلق مفاجآت في تراكيب العناصر وأبنية أجزاء الصورة - قليل في تصوير الزمخشري الذي يعتدل في خياله ولا يغالي في الاستغناء عن الواقع أو يندفع في مصادمته .

• • •

(١) من قصيدة " صورة " - مج النيل - ص ٤٠٧ .



الفصل السادس

صور الزمخشري في ميزان النقد

المبحث الأول : قيمة الصورة ودورها في شعر

الزمخشري .

المبحث الثاني : عيوب الصورة عند الزمخشري .



المبحث الأول

قيمة الصورة ودورها في شعره

مرّ في الفصل الثاني من هذا البحث شيء مما أقرّته الدراسات النقدية والأدبية للصورة الشعرية من الأدوار والوظائف^(١) ، حيث أرتناها أداة موقّعة في أيدي الأدباء تبدي خطورتها أو تخفيها طريقتهم في التعامل معها ، إذ هم في ذلك بين موقف^(٢) هار يخطيء صيدها ، وموقف محترف يطوّعها لقضيته تطويعاً وينفّذ من خلالها إلى الأوساط المتلقية بكل قوة وسطوة .

ولعل من أهم ما خرجت به تلك الوقفة العامة على دور الصورة ، أنها أقرّت لهذه الوسيلة التشكيلية البارعة بقيمتين عامتين لكل الأبنية الشعرية الحاوية لها ؛ فالصورة - كما تبين - نبغ للحس الجمالي في التعبير ، وأداة للإيجاز والاختصار .

أما البعد الجمالي الذي تمنحه ، فيأتي من انخراطها في الكيان الشعري ، وهو بنية جمالية تتلذذ النفوس بالاستماع إليها . كما يمتاحه النص مما يُعبأ فيها من عوالم وخطوط وملامح تثب عن الواقع - على تفاوت - فتأخذ النفس إلى مجالات خيالية قلّما تجدد في النفوس البشرية من ينفر منها ، أو على الأقل يرجّح كفة الواقع عليها في ميدان الترفيه والتنفيس عن الذات ، وهو ما يمكن القول عنه : البعد عن الإخبار والمباشرة واللجوء إلى التلميح والإيحاء ، على شاكلة الفرق الذي تلمسه بين الشكوى بعبارة :

أنا حزينٌ ، تملأ قلبي الهومور ، وتمحو آمالي النكبات

وبينها في قول الزمخشري :

أغرقت يا بحرُ في مجراك أحلامي	فهل سترضى بأن أحيا بأوهامي
لي عند لجّك تحت الماء متكأ	تحوّم حولي به أطياف إلهامي
إليه أقتحمُ الأهوال معتصماً	بمن يراغمُ إصراري لإقحامي
ومعزفي خافق جاش الحنينُ به	لكن بما يتندى زاد إيلامي ^(٣)

(١) انظر هذا الفصل - ص ١٦٦ وما بعدها .

(٢) في كلمة " موقف " احتراز من أن يفهم أن الشاعر يلتزم طريقة واحدة في التعامل مع الصورة .

(٣) من قصيدة " الآهة الملتبهة " - مج الخضراء - ص ٢٢٧ .

وأما دور الإيجاز والتكثيف الذي تقوم به الصور في التعبيرات فهو أكثر خضوعاً للقياس من سابقه ، إذ لا يخفى ما منحه الصورة لقولهم :

هنداً ريم الفلا

من الاختصار في العبارة الذي لم يكن لقولهم وهم يقدمون الصفات المتضمنة سابقاً وفيها ما فيها من التوكيد : إن هنداً واسعة العينين ، مياسة القد ، رشيقة الحركة ... وغيرها من الصفات التي جمعها " ريم الفلا " . وقس على ذلك .

• • •

إلى جوار هاتين القيمتين العامتين ، تملك الصورة أدواراً أخرى أكثر خصوصية ، فهي تزيينية ، وتوضيحية ، ومؤكدة ، وتعبيرية ، ولها في كل دور من هذه الأدوار سمة وطابع .

ومرئ هذا التنوع في وظائفها ارتباطها بالفكرة نفسها ، حيث أنها تقدمها وتعبّر عنها ، أو « تقررها بالتبرير والتوضيح والشرح والتدعيم والتفسير ، أو تزينها بالتزيين والتحلية والزركشة »^(١) ، وجميعها مما شهد شعر الزمخشري تطبيقات نصية له .

فالزمخشري يستعين بالصورة لتزيين أداء التعبير في تقديم الفكرة ، ورغم عموم هذا الدور لكل صوره الشعرية - كما هو الشأن مع غيره من الشعراء - إلا أنه يأتي في بعض شعره مفرداً ، فتكون الغاية من الصورة في موضع ما ، مجرد التزيين والتجميل ، والصورة حين يقتصر دورها على ذلك ، لا تخلو من سطحية وركود يتجاوزها تفاعل المتلقي مع تنبّه للقفزة الخيالية فيها ، ولربما مرّت بجزيرة دون أن يشعر بتلك القفزة ، كل ذلك ، لما تكون عليه من الإلف والاعتياد ، ولوقوفها عند حد ما يمنحه اللفظ الوضحي في سياقاته المعتادة من القيم التعبيرية .

تلمس البعد الوظيفي للصورة في هذه الأبيات للزمخشري :

- فمن مسرّاته تنلّدي مرابعنا بطلة منه ضوت في مغانينا

(١) الصورة الفنية عند امرئ القيس - ص ٢٣٦ ، نقلاً عن " الصورة الفنية في الشعر الحديث " -

غَرَاءَ كَالشَّمْسِ إِلَّا أَنْ سَاطِعَهَا بِمُوكِبِ الْبَشْرِ إِنْ لَاحَتْ تَحْيِينَا^(١)
 - قَدْ ضَجَّكَ التَّفَاحُ فِي خَدِّهَا لَمَّا رَأَى فِي الصَّدْرِ رِمَانَهَا^(٢)
 - وَمَسْمُهَا الضَّحَاكُ لِلنَّاسِ كُوكِبًا وَأَحْلَى الْعَطَايَا مِنْ أَشْعَتِهِ الدَّرُ^(٣)

إن الشواهد السالفة تضم - فيما تضم - صورة لطلعة الممدوح التي هي كالشمس ، وأخرى لحدّ المحبوبة الذي هو كالتفاح ، وصدرها الشبيه بالرمان ، وصورة لمبسمها الذي أشبه الكوكب المشع بالدرّ ، وإذا أنت تحسست من وراء استحضر الشاعر لهذه الصورة غايةً أو هدفاً ، لم تجدها أكثر من تجميل للأسلوب الذي قدّم به الفكرة المراد التعبير عنها أو الهيئة المراد تصويرها ، ذلك أنها جميعاً مما استمرأه المتلقون ، فهي تقليدية مستهلكة خبرها الشعراء ومن بعدهم المتلقون منذ القدم ، وتقديعها بعد هذا العهد المتواصل مع الإبداع الأول لا يثير في المدركات المستقبلية أكثر مما يثيره اللفظ الوضعي المنمّق ، مع أنها لم تفقد قدرتها تماماً على إثارة إدراك المتلقي للفجوة في أسانيد الموصوفات والصفات التي جعلت من الحدّ موضعاً للتفاح مثلاً ، إلا أن ذلك ضَعُفٌ منها ، وغدا الأثر الغالب من اختيار الشاعر لها أنه استعاض فيها عن جفاف اللفظ الصريح بجمال اللفظ المنمّق المبالغ فيه .

والملاحظ في جلّ ما ضمّه نتاج شاعرنا من الصور التزيينية أن الأصل في غايته كان التوضيح ، فالصورة - كما رأيت - قائمة لتقديم الصفة في الموصوف " أو صورة المصوّر " أكثر وضوحاً وتحديداً ، لكنه جنح إلى التجميل - في حسن المتذوق الأدبي - لما نزع إلى التكرار والاستهلاك ، مما أفقد الصورة رونقها وإدهاشها ، وحتى دورها التوضيحي ، ذلك الدور الذي خسرت أهليتها له بفعل كثرة اجتّار المركّب التصويري ذاته .

(١) من قصيدة " موكب الأعياد " - مج النيل - ص ٢٢٢ .

(٢) من قصيدة " مناجاة " - مج النيل - ص ١٥١ .

(٣) من قصيدة " زورق الأحلام " - مج الخضراء - ص ٢٥٧ .

يد أن من الصور التجميلية عنده ما جاء لغاية التزيين ابتداءً ، فالفكرة المراد تقديمها جليةً واضحةً مسبقاً ، وإردافها بصورة تعيد تقديم الفكرة ما هو إلا تجميل لها - ربما أدخله التكرار الضمني في نطاق التوكيد - . ومن أمثلة هذا المنحى من توظيف الصورة قوله :

أَحْنُ إِلَيْهَا وَهِيَ مَلءُ نَوَاطِرِي وَأَرْجُو لِقَاها وَهِيَ هَمْسَةُ خَاطِرِي
وَأَهْفُو إِلَيْهَا وَهِيَ رُوحِي وَفِي دَمِي هَوَاها وَإِنْ كَانَ الْهَوَى هُوَ "قَاهِرِي"^(١)
فَلَبَّ ما تعرضه هذه الصور هو عِظْمُ شَوْقِ الشَّاعِرِ لِحُبُوبَتِهِ رَغْمَ مَصَاحِبَتِهَا لَوْجَدَانِهِ
وَمِلَازِمَتِهَا إِيَّاهُ سَمْعاً وَبَصْراً وَرُوحاً ، وهذه القضية مطروحة عبر الصورة الأولى التي
يمكن اعتبارها تعبيرية مثلت من خلالها الفكرة ، وبالتالي فإن معاودة طرحها عقب ذلك
بصور تغيّر في نسق التعبير ، يخدم التجربة بوضوح من خلال تزيين الفكرة المقدّمة عنها
مسبقاً ، إذ لا تعدو صورة الشاعر وهو يرجو لقاء المحبوبة مع مثولها في خواطره ،
وصورته وهو يهفو ويتوق إليها رغم ملازمتها له ملازمة الروح والدم ، أن تكونا
- على وجه التقريب - بوحاً بجزء واحد من تجربته الذاتية ، كما لا تنفك الاثنتان معاً
عن كونهما تكراراً مغيّراً الصياغة للخط الأول من هذه التجربة والذي يصرّح فيه بحنيه
إلى تلك المحبوبة مع ملازمة صورتها لعينيه ، ومع أن هذا التوالي في صور الفكرة
الواحدة حقّق لها توكيداً^(٢) ، إلا أن نجاحها في التأثير لم يكن ليتحقّق لها لولا أنها عادت
على نحوٍ جديدٍ مزينٍ ينتفي عنه التكرار اللفظي المملّ ، فيقع في نفس المتلقي ثبوتها
وتأكّدها دون أن يمنع التابع من تقبّله لها .

(١) من قصيدة " إلى ممرضة " - مع النيل - ص ٢٤٧ .

(٢) يأتي تأكيد الشاعر للفكرة بهدف إشباع تدفق عاطفته ومحاولة تحجيم تلك العاطفة وليس حاجة الفكرة إلى التوكيد ، فهي مثبتة ابتداءً بكون موضوعها ذاتياً لا يقبل المناقشة بالنفي أو الإثبات . وفي هذا يختلف دور الصورة هنا عن دورها التأكيدي - التالي الذكر - والذي تأتي فيه داعمةً لقضية تحتاج منها ذلك ، لردود المتلقي في قبولها .

وعلى نحوٍ شبيهٍ بذلك في الصورة السالفة ، يأتي دور الصورة في أنموذج آخر للزمخشري يقول فيه :

فأنتَ لحرفِ الضادِ رَأْدُ شعاعِهِ بآفاقنا في كل صُقْعٍ مَنْوَرُ
وأنتَ له القيثَارُ طابَتْ لحونُهُ وعذبُ الصدى في مَبَسَمِ الدهرِ كَوثرُ^(١)

قد يغري انتقال الشاعر من الرأْد إلى القيثار بأن ثمة صفةً جديدةً تُنسب للممدوح في الصورة الثانية غير تلك التي في الصورة الأولى ، والواقع أن كلتا الصورتين تُعَيِّنان بصفة واحدة للممدوح ، هي طيب عطائه واتساع مداه - الزمني والمكاني - ، فالممدوح الذي كان في الصورة الأولى برقَّ عظيم الشعاع يرتاد ضياؤه كلَّ الآفاق ، جاء في الثانية قيثاراً طيب اللحن وصداه يرتاد الدهر على اتساع مداه ، ومن ثمَّ فإن ما قدَّمته أولاهما عادت أخراهما لتقدميه في شكلٍ لفظي جديد العبارات والتراكيب ، لكنه مكرَّر المضمون ، وبذا تكون الصورة الثانية عرضاً جديداً للفكرة نفسها ، بما يعني أنها تزيينية جَمَلت سابقتها دون أن تتجاوز دلالتها أو توضح أمراً لم يكن واضحاً فيها ، وما تحقق بها من تأكيد كان مطلباً عادل به الشاعر دفع عاطفته وانفعاله ، وليس للصورة الأولى حاجةٌ ملحةٌ إليه .

وهذا موضعٌ آخر من شعر الزمخشري تمارس فيه إحدى الصور الدور السابق ، حيث ترد في قوله :

يقولون لي : ماتتْ . فقلت : أنا الذي أموتُ ، وحسبي أنَّ قلبيَّ أسوانُ
يقولون لي : ذابتْ . فقلت : أنا الذي أذوبُ ، وذوبُ القلبِ نوحٌ وأشجانُ^(٢)

لما كان تَخَلَّقَ الصور - قبل هذه - في الأبنية المسافة فيها بدافع مواكبة السيل الشعوري للشاعر في موقفٍ ما ، فإن انطلاقها من هذا الموقف أخرى وأليق بمسايرة تلك القاعدة ، حيث موقف الحزن والبكاء في رثاء الأحبة أقوى وأصدق ، والعاطفة فيه

(١) من قصيدة "موقف الأبرار" - مج النيل - ص ٢٧١ .

(٢) من قصيدة "غلبت على أمري" - مج النيل - ص ٢٨٠ . وتجدر أمثلة أخرى في مقطوعة

"مخادع" - مج النيل - ص ٤٣٢ ، ومقطوعة "إلى أبنائي" - ص ٥٣١ ، ومواضع أخرى .

أكشف وأغزر ، وعليه فلا عجب أن يوالي الشاعر بين صورتين تحذمان الفكرة ذاتها ، فكرة الانصهار في موقف المرثي ومشاركته التجربة المؤلمة التي يخوضها ، مغيراً في الصياغة وتأليف الألفاظ بما يجعل الثانية عرضاً جديداً تجمل به الأولى من منظور قياس الأداء المنطقي لتلك في إثراء التجربة وإثارة الأخيلا ، أو تكراراً تتأكد به من منظور قياس أدائها في دعم الموقف العاطفي المصورّ مجرداً عن غناء الفكرة وتطورها أو وضوحها .

• • •

وامتزاج الأداء الوظيفي للصورة في جميع الشواهد الماضية للتجميل : تزييناً مع توضيح ، أو تزييناً مع توكيد ، لا يعني أنها دائماً على هذا المسار في الأداء . فقد تخلّص الصورة لمنح التعبير توضيحاً مجرداً عن غيره من الأدوار ، أو منحه توكيداً خالصاً يدعمه ويقرر عناصره وأفكاره ، وهي في قيامها بذلك تؤدي ثنتين من المهام والقيم المناطة بها .

الصورة موضحة أما دورها التوضيحي فيغلب أن يرد في مواضع الوصف : مدحاً أو غزلاً أو ما على شاكلتهما مما يعنى بتقديم الصفات الحسية والمعنوية ، وقلماً يرد في مواضع تصوّر موقفاً أو حدثاً . ويخلص الحكم به على صورة ما متى سلمت من تقنيات التجميل السالفة^(٥) ، فانصبت عنايتها على التعريف بصفة جديدة الحضور والصياغة ، وتكون أبعادها وحدودها هي أهم ما يخرج به المتلقي من الكيان التصويري المقدم لها .

فحين ينشيء الزمخشري متغنياً بقوله :

..... فجاء ضمادُ جُرْحي من يمينِ تصونُ العهدَ للود القديمِ

من الخلّ الذي فيه صفاء ترقرقُ كالحفيفِ من النسيمِ^(١)

أو يقول :

(٥) أقصد المعنى الخاص للتزيينة والقائم على كونها مستهلكة متداولة ، أو كونها إعادة صياغة لفكرة

موضحة مسبقاً ، وإلا فكل صورة شعرية صورة تجميلية بالمعنى العام .

(١) من قصيدة " صباح الخير " - مع الخضراء - ص ٨٢٨ .

هو في موكب الفنون صباح بتباشيره ينير الرحاباً^(١)

فإن النموذجين يعينان بتقديم مجموعة صفات للممدوحين ، كصفاء القلب ، ورقة المشاعر ، والريادة والتوجيه ، وصفات أخرى قدماها ضمناً وفق ما يوحي به جعل الممدوح صباحاً ، على سبيل المثال .

والشاعر - في سبيل إيضاح تلك الصفات - ينتقي من المعادلات المجسدة لها في الحواس ما تبين به ، فيضع النسيم العليل الدفأق معادلاً للصفاء والنقاء ، والصباح المشع بضياته على كل الأرجاء معادلاً لصفة ريادة الممدوح وتوجيهه لغيره من أرباب الفن .

وتأتي هذه الصفات التي تنقصها الصور في النموذجين وهي تملك خصوصية نسبية تبرأ بها من الاتهام بالتداول والاستهلاك ؛ إذ هي - في الغالب - وليدة المقام ، والتركيب الذي انخرطت فيه : [الممدوح + الصفة (موضحة بأبعادها)] صنعة للشاعر يصعب الحكم بأخذه إياها عن مادة معدة مسبقاً ؛ فعناصرها المؤلفة لها تأتي من العام المشترك في الحصيلة الثقافية للبشر ، وتركيبها على هذا النحو لا يخضع لقياس العرف والإلف الذي تفقد به كثير من الصور التوضيحية مزيتها متحولة إلى دور التزيين .

• • •

وصور الغزل أطول شوطاً في هذا الميدان من أخواتها في المديح ، إذ ينحو الزمخشري كثيراً إلى الوصف الحسي لمحبوته ، ومن عنايته بذلك تنصرف أكثر صورته إلى حلقة الإيضاح والتمثيل للملامح مادية ومعنوية راقته في الموصوفة ، فيفتن في تصويرها ورسمها ، واضعاً على كل صفة يقدمها بصمة جليلة له تصل المتلقي عن كذب " بالزمخشري " ، الشاعر الغزل الموهوب بمعجمه الخاص ، أو منحاً إياها تفاصيل وخطوطاً جديدة التأليف مع ما ألف وعُهد ، فيدفع بذلك تهمة الابتذال والتكرار عما يحتضنها من الصور .

يقول الزمخشري في إحدى إبداعاته في الغزل :

(١) من قصيدة " نكبة أديب " - مج النيل - ص ٢٥١ .

أطلت كبدُ التمر ينشر في المدى مواكب نور بالجمال تصفّق
وفكت رتاج الباب منها أنامل كأوتار قيثار له القلب يخفق
إذا الفتنة اليقظى تلوح بمصعد يريك الثريا في مداه فتعلق^(١)

إن أهم ما تحلق حوله هذه اللوحة الغزلة هو حزمة الصفات التي أراد الشاعر من خلالها تبيان معالم تلك الفتاة الآسرة ، فهي مشرقة الحيا ، ولها أنامل رقيقة مُعجبة الحركات والسكنات ، ثم هي الفتنة بعينها قد تراءت للشاعر في مصعد " هياتون " وكما يخرج الزمخشري بحدود أبين وأوضح لتلك الصفات ، تراد يسلكها في صور توضيحية تخطأ أبعادها بدقة ، بإشارة يحياها بينة في صورة بدر التمام الوضاء ، ورقة أناملها وهي تعالج الباب أشبه ما تكون بأوتار القيثار المنبثقة بروائع الأنغام ، أما فتنتها وأسرها للقلوب ، فيمكن استيضاح ما وقع منها في قلب الشاعر بتلمس المتلقي لما يتوقع أن يعلق مشاعره من رؤية الثريا بيديع ضائها ، وإحكام نسقها ، وتآلف أقسامها .

وشبيه بهذا الدور الذي تلعبه صور الغزل السابقة ما جاء منها في المقطوعة التالية :

اللقى ورد على وجنتيها وفي الظامي فراش الذهب
واللمى في شفتيها خمرة صرفة طابت ، ولما تسكب
ومحياها شباب موركق فاض بالسحر وصافي الذهب
وعليها من أفانين الصبا موجة رجاجة ، تلعب بي
موجة إما تهادت رقصت فتنة في عطفها المضطرب
رقص النور على جبهتها كشعاع من ضياء الشهب
في حياء أسدلت أهدابها بفتور فاتن مستعذب
وتصدت لأحاديث الهوى بفر سلسل بنت العنب^(٢)

(١) من قصيدة " مصعد هياتون " - مج النيل - ص ٥٣٠ .

(٢) من قصيدة " في روضتها " - مج النيل - ص ٥٩ .

فالمتلقي لا يتكبد عناء الخروج بصورة واضحة لهذه الموصوفة تظهر فيها صفات حسية لها وأخرى معنوية ، فاعثور الرئيس الذي تدور حوله هو تقديم تلك الصفات ، وعوضاً عن أن يعرضها الشاعر عرضاً تقريرياً جافاً يميل بالصورة إلى نزعات نفسية حسية تقلّ فيها قيم تذوق الجمال والتلذذ بمطالعة ، تجده يدخلها في صورة شعرية ، تلك الصورة ، لا تخلّ أبداً بالغاية في التوضيح ، بل تضيي على منهج الوصول إليها لمسة جمالية رفيعة ترى بها حمرة خد الغبوبة لظى وورداً مجتمعين ! ، وسحر اللمى في شفيتها كسحر الحمرة لمن يتعاطاها ، وشبابها نضر كنضرة الورق المخضر في الشجر . وهكذا الأمر في وصف قدها وجينها وعينها وحتى حديثها ، حيث اختير لذلك كله صوراً بديعة مثيرة للخيال .

أيضاً ، من مقطوعات الزمخشري الشاهدة على دور الصورة التوضيحي ، ما جاء في قصيدته " الحب الأول " ، ولعل هذا النصّ أبين لأداء الصورة وهي تعمل على التوضيح ، لما يقع فيه من التقاء بين هذا الدور وأدوار أخرى لها . استمع إلى الشاعر فيه وهو يقول :

كملت صورةً جمالاً وصوتاً	وأفانين ما لها إحصاء
وردة الخد في طباق ضياء	نرجس اللحظ عند الصهباء
وقوام إذا مشيت يتثنى	وبه عند خصرها الاستواء
فإذا الموج بين ردف ونهد	وعليه من الحياء رداء
كل عضو منها إذا رام رقصاً	هذب الرقص عندها استحياء
ثم سارت كموجة تتهادى	ولها في قلوبنا الإسراء ^(١)

لا يمكن اعتبار الخط الأول من هذه اللوحة إلا خطأ تمارس فيه الصورة وظيفتها التعبيرية ، إذ هي تعبّر هنا عن لبّ الفكرة وجوهرها ، ولأنه يتسم بقدر كبير من العموم ، فقد فقدت معه ملامح تلك الفتاة كثيراً من وضوحها وتحددها ، فهي جميلة

وصوتها حسن ، ولا غير من معالم هذا الجمال والحسن يعدو ما ذكر . حتى إذ جئنا إلى الخط الثاني وجدناه يكشف عن شيء من حدود ذلك الجمال ، فخذ الموصوفة محمراً ، ووجهها مستدير مضيء ، ولعينها ما يلائم زهرة النرجس من الصفات ، ككثافة الهدب ، أو سواد الحدقة ، وربما غير ذلك . وهذه الحدود التي أزيح عنها الستار ثمرة من ثمار الصورة التي مارست دورها في الإبانة والتوضيح ، لكنها - بتلك القوالب التي استعملها الشاعر - لم تتمكن من الخلوص لهذا الدور ، إذ أدى إعمالها من خلال مركبات تصويرية قديمة ومتوارثة إلى تغليب جانب التزيين والتحلية في أدائها - وفق ما عويز لقياس الدور التجميلي لها - ومن ثم بدت غاية التوضيح ذابلة باهتة من ورائها ، ولربما فات المتلقي - بغلبة الزر كشة عليها - الالتفات إلى الملمح الوصفي التوضيحي فيها بدافع السأم والملل من تراكيب مستهلكة فقدت حيويتها وإشعاعها ، وتجاوزها إدراكه قسراً .

هذه الشائبة في مهمة الصورة التوضيحية ، تكاد سلسلة الخطوط المصورة لمشية وقوام تلك الراقصة تتخلص منها بدءاً من قوله :
وقوام إذا مشيت يتثنى وبه عند خصرها الاستواء

إلى نهاية المقطوعة . فهي تُعنى بتقديم تفاصيل تلك المشية وأبعاد صفتها في رسم حركي بديع يلتفت إلى الانشاء في الخصر الأهيف ، والتداعي بين الردف والنهد في التمايل ، وتهادي الخطوة العجلى على الإيقاعات المرقصة ، وما تبع ذلك من خطوط تكاملت جميعاً في توضيح مشية الموصوفة وقدها ، مستعينة بوصف حركي ودقة تصويرية وعناية بالتفاصيل ، حالت جميعها دون اتهام النمط المقدم بالابتذال والاستهلاك .

ومع أن مسألة تكرار الفكرة في قوله :

فإذا الموج بين ردف ونهد

الذي حوى تكراراً لصفة الثني في القوام ، والصورة فيه زينة لأختها في البيت قبله ، إلا أن الشاعر شفع للبيت من كونه - كله - صورةً تزيينية حين أتبع تلك الصورة بصورةً لصفةٍ معنوية تُضفي بُعد الحياء على ذلك القوام .
ولم يبق من سلسلة الصور في هذه المجموعة : إلا الصورة في قوله :
كل عضو منها إذا رام رقصاً ... إلى آخر البيت
حيث بدت هذه بأكملها تكراراً مزيناً ومؤكداً للصورة في البيت قبلها .

• • •

هذا ، ومن اللافت في أمر الصورة التوضيحية عند الزمخشري ، أنها - أحياناً - تربو بقيمتها على مجرد إثارة الناحية التصويرية المخيلة ، والمعهود فيما هنّ لمثل دورها من الصور^(١) ، إلى قيمة خلق الأبعاد الإيحائية ، ولك أن تعود إلى الشواهد السالفة وإلى ما يوافقها من النماذج الأخرى في شعر الشاعر لتلمس بنفسك ما يملكه تصوير صفاء الخل برقة النسيم وترقرقه ، ووجه المحبوبة ببدر التمام وهو يغمر الكون بضياهه وبهائه ، وسير الفاتنة بموجة تهادى في مدها على وجه البحر ، وغير ذلك ، من قدرة على استدعاء خبرات عذبة وشفيفة تقبع في نفوس المتلقين من تجارب ماضية أثارها اختيار عناصر تلك الصور التوضيحية بعناية حفظت عليها نغماً وحركتها ، وأسلمتها من تبعة الوصف التوضيحي - المعهودة - في تجميد الصورة وسلبها طاقاتها الحركية والحيوية ، والتي قدّم الزمخشري لها أيضاً شواهد ، فجاء بها في مثل تصوير المحبوبة بالثرى ، وضياء جبينها بشعاع الشهاب ، وحمرة الخدّ بالنار والورد ، وصور أخرى غيرها .

• • •

(١) راجع رأي الدكتور صبحي البستاني حول ذلك في حديثه عن التشبيه التوضيحي ، والذي بدا موحياً عند الزمخشري في عدة مواضع . والقول ماضٍ على كل الصور التوضيحية بمختلف وهائلها . انظر لذلك " الصورة الشعرية في الكتابة الفنية " - ص ١١٩ .

الصورة مؤكدة إذن ، وكما قد بان سابقاً ، تخلص الصورة لدورها في التوضيح وتتجرد عن أي دور آخر في مواضع متعددة من شعر شاعرنا . والأمـر بالمثل فيما يتعلق بدورها في تأكيد القضية أو الفكرة أو الموقف ، فالصورة ترد مؤكدة ، ومؤكدة فقط ، في بعض مواضعها من نتاج الزمخشري .

والتأكيد إحدى القيم الفاعلة بحق ، ومنه تستمد الصورة قوتها وأهميتها ، فهو إحدى دعامتها ، إذ تأتي القيمة التعبيرية دعامة ثانية لها . ولو أردنا وضع قيم الصورة عند الزمخشري في سلم تدريجي لكان السلم التالي - في اعتقادي - هو الأقرب إلى مراعاة تحقيق الفنية في التأليف - وهو ما لا نملكه صور التجميل - ، والشعرية فيما ينتج عنها من تفاعل للمتلقى يتجاوز مداه اللقطة السريعة التي تنسم بها الصورة التوضيحية :

- التعبيرية

- التأكيـدية

- التوضيحية

- التزيينية

• • •

وسبيل الصورة وهي تعمل على إثبات قضية أو فكرة ما ، أن تلقي الضوء على زاوية بعيدة يؤازر استدعاؤها في السياق ما يحتاج إلى الدعم والتأييد ، وهو مما يعتمد على فطنة الشاعر وتنبهه لنقاط قد يغفل عنها غيره في حال معالجة ذلك الموقف ومحاولة تأكيده .

ويظهر هذا الاعتماد على الزاوية البعيدة في نمطين من صور التأكيد ، يأخذ أحدهما منحى التفصيل وتتبع خطوط متشعبة للملخص الفكرة أو القضية ، في حين يسلك الآخر مسلك التشبيه ، فيما يعرف بالتشبيه الضمني ، ومنه على الأخص " صور الاحتجاج العقلي " (١) .

(١) ذكرت سابقاً أن مما يمكن أن يعد تشبيهاً ضمناً ما سمي بـ " الإيماء بالتشبيه " . راجع ص ٣٨٥ .

أما أول الاتجاهين فيمثل الاتجاه الأقل حضوراً في شعر الزمخشري بالقياس إلى شقيقه ، لكنه أكثر تحقيقاً للقيمة الجمالية ، وتحفيزاً للطاقة الخيالية ، وكذلك أكثر إثارة لمشاعر التأثر والاستمتاع ، لقيامه على التفصيل وإشباع الفكرة المراد إثباتها مستحضراً من خلال ذلك شتى التجارب والانفعالات التي ترافقها أو تمتزج بها . لتأمل مثلاً إحدى تلك الصور :

وليس اغتباطُ المرءِ إلا خديعةُ بدنيا أتاه وهو أسوانٌ يدمعُ
وأَيُّ وليدٍ لم يُرقْ من دموعِهِ وفي طرفِهِ الساجي يضجُّ التضرعُ^(١)

من الواضح أن البيت الثاني صورة تدعم قضية الشطر الثاني من البيت الأول ومحورها أن الإنسان كتيب بالك في حياته منذ بدايتها . فالتلقي قد يجالجه شك في صحة هذا الحكم باختلاف حالته النفسية وتجاربه عما هو عند الشاعر ، وربما اعتبره قولاً مطلقاً على عواهنه أطلقه الشاعر على غير بصيرة من جرّاء ما حلّ به من مأسٍ وآلام اعتمد نظرتَه للحياة .

إلا أن سوق الصورة في البيت الثاني دفع كثيراً من هذا الشك ، فالصورة وإن لم تبعد الانطباع بتشأوم الشاعر وسوداوية نظرتَه ، إلا أنها دفعت عن فكرة القضية تيهها وشرودها في مجاهل الألفاظ والعبارات المتأثرة بتلك السوداوية ، وأثبتت أن لبداء حياة الإنسان محافل مأساوية " دامعة " حقاً ، بالالتفات إلى لحظات ولادة المولود والتي يمثل صراخه فيها إعلاناً لبداء حياته ، وهي زاوية ضيقة قد تتجاوز المتلقي الذي يحمل مثل هذا الحكم على مبررات فلسفية صرفة لا تخضع لمنطق الحواس في أفضل حالات تقبله للفكرة .

وهذه قضية أخرى يقررها الزمخشري أولاً ، ثم يؤيد ما قرره بصورة تفصيلية تكشف عن عددٍ من خطوطها فتمنحها بُعداً توكيدياً :

الليالي ومضاتٌ وبروقٌ ثم تخبو
كلّ من تنجب يبكي ، ثم لآلام يجبو

(١) من قصيدة " الربيع الكابي " - مج النيل - ص ٢٠٠ .

وهي تغريه بومضٍ من مرائيه فيصبو

حسب الخلد بها ، لم يدر أن العمر درب^(١)

تبدو فكرة الصورة الأولى عامة تتداخل مع ما سواها على فهم القاريء ، وربما ساوره - بهذا التداخل - ترددٌ في التسليم بعلاقتها لمجموعات الصور قبلها وبعدها ، والدائرة حول قضية الزهد والتقوى وأخذ العظة والعبرة . لكن تزويد هذه الصورة بعددٍ من الإضاءات في سلسلة الصور التالية لها رفع عنها الانبها ، وحقق لها اتلافاً مع تلك المجموعات ، بإطلاق جملة خطوط تحكي العبرة في مسار حياة الإنسان مستضيئة بشيء من لوازم تلك الصورة ، فهي تتبع سلسلة مكونة من حلقة البداية ، ثم السير ببطء ، يليه الانفتاح على جماليات الحياة والاغترار بها ، ثم الانتهاء المفاجيء وسط صخب الملمات ، والحلقتان الأخيرتان هما لبّ ما قدّمته الصورة الأولى وهي تصوّر الومض والبريق الفاتنين في الليالي ، واللذين هما أيضاً سريعاً الزوال والاختفاء . وبذا ، تكون التفصيلات التي انصبت الصور في الأبيات الثلاثة الأخيرة على عرضها مؤكداً للملخص ما قدّمته أولى صور المقطوعة .

ثاني اتجاهي الصورة المؤكدة في شعر الزمخشري يسلك - كما ذكرت - مسلك ما يُعرف بتشبيه " الاحتجاج العقلي " من " التشبيه الضمني " . وشواهد هذا الاتجاه جمّة تفوق شواهد الاتجاه السالف ، لكنها - في الغالب - تحمل صبغة الاتجاه المنطقي أو العقلي الذي يقيس ويوازن فيحدّ - بشكلٍ ما - من شحن الصورة بالانفعال والعاطفة . وأظن جانبي التوكيد والمنهج المنطقي قد بانا فيما سبق عرضه من نماذج الصورة في الحديث عن التشبيه وسيلةً للتصوير عند الزمخشري ، وها أنذا أعيد عرض بعض تلك النماذج لتبين فيها أداء الصورة المؤكّد ، على نحوٍ خاص .

يقول الشاعر في أحدها :

وما بحثُ بالعتبى وأعني بها القلى على أي حالٍ حسبك الله شاهدُ

(١) من قصيدة " النفس المؤمنة " - مج النبل - ص ٩٥ .

فإن كان لي ذنب ستمحى خطيئتي فبعض مثوبات الصيام التوادد^(١)

إنها ثقة الشاعر من هاجره بالوصل والعودة - والذي عبّر عنه بمحو الخطيئة - هي ما يحتاج إلى إثبات وتأكيد ، وقد نالت ذلك من حجة حملتها الصورة في الشطر الثاني تذكّر بمسئمة في صيام الفرض - الذي جعله الشاعر هنا معادلاً ضمناً لصيام الحُبّ عن لقيا محبوبته والتعم برضاها - ، فكما أن ثمرة ذلك الصيام البر والصلة ، فإن ثمرة انقطاع محبوبته عن وصله ستكون برّاً وصلةً متجددين أيضاً ، وهو ما تنتهي به الصورة إلى تأكيد تلك الثقة من الشاعر .

وهذا شاهد آخر عملت فيه الصورة - بمراعاة الحجة المنطقية - على تأكيد الفكرة في تشبيه ضمني ، جاء فيه :

دَعُهُ يَهْذِي لِأَنَّهُ نَفَثُ حَمَى أَرْمَادُ يُخَالُ عَادَ شَرَارًا؟^(٢)

فحين يقرر الشاعر أن عدوّهُ مُنْهَكٌ بِحُمَى الْأَحْقَاد ، وأن تطاوله هذياناً لا يُخشي ، فإن التسليم له بعجز هذا المحموم وعدم جدوى تطاوله يُعَوِّزُهُ إلى الحجّة والبرهان ، وهو ما قدّمه الشاعر بين يدي صورته ، إذ أتبعها بما يؤكدها ويثبتها في صورة أخرى لطيفة ، تريك أن حال هذا العدو كحال الرّماد الذي لا يمكن أن يمثّل شراراً يُخشى منه أو أن يعود بعد رَمْدِهِ نَاراً تهْدّد من لا يحسن التعامل معها .

والأمر شبيهة بهذا الذي تقدّم في صورة أخرى تؤكد موقف الشاعر بالاحتجاج العقلي ، فتقول :

وإن توارى الذي أرجوه عن نظري فقد يغيب وراء الغيمة القمر^(٣)

والصورة المعنية هي قوله " فقد يغيب وراء الغيمة القمر " ، والتي توازى موقف الشاعر في الصورة قبلها وهو يؤمل في عودة ما يرجوه ويأمل به بعد طول غيابه .. ومجال التوافق بين الحذّين كبير ، فالأمل المرجو سيعود من جديد ، وإن توارى طويلاً خلف

(١) من قصيدة " عتاب " - مج النيل - ص ٢٢٦ .

(٢) من قصيدة " مقامم السوء " - مج النيل - ص ٢٩٩ .

(٣) من قصيدة " في العيد " - مج الخضراء - ص ٩١٨ .

إعتمادات الحياة ، كما وأن القمر الذي تخفيه الغيوم العابرة يظهر من جديد ، وهو ما لا يختلف حوله اثنان .

• • •

الصورة تعبيرية يصل دور الصورة الشعرية عند شاعرنا إلى ذروة الأداء ، ببلوغ آخر درجات السلم البياني الذي تقدّم من قبل ، ويشغل هذه الدرجة أداء الصورة التعبيري أو الصورة " الفكرة " ، إن صحّ التعبير .

وكون الصورة تعبيرية معناه أن يقع على كاهل هذه الصورة عرض الفكرة المرادة ، بحيث يمثّل كل خط تصويري في البناء الشعري بأكمله جزءاً من أجزاء التجربة يؤدي التخلي عنه أو تغييره بوسيلةٍ غيرها - كاللغة المجردة - إلى الإخلال بفاعلية ذلك الجزء وبوصوله على الوجه المطلوب . وبعبارات أخرى ، تكون الصورة تعبيرية متى كان لها في القصيدة « حضورٌ كالروح في الجسد ، وإذا ما قورن تأثيرها في القصيدة بالنسبة لتأثير اللبّات الأخرى ، فإنها الحياة نفسها لتلك اللبّات ، وإنها وحدة التخلّق المبدعة التي تبعث معها ومنها الأفكار والمعاني والأساليب والإيقاع واللغة »^(١) .

وفي شعر الزمخشري ، تنتظم على هذا المفهوم لوظيفة الصورة المعبرة كثيرٌ من التجارب ، تتبع في إنتمائها شتى الوجّهات والأغراض : مديحاً ، ووصفاً ، وغزلاً ، وشكوى ، ورتاءً ، وحكمةً ، لكنها تغلب في بعضها دون الآخر ، كما أنّ الصيغة الانفعالية الصادقة ، والتي لا تفسح مجالاً كثيراً للتدخلات العقلية والمنطقية المزينة أو الموضّحة أو المؤكّدة ، تعلو في بعضها عنها في الآخر .

ولعل من أفضل الميادين التي تمارس فيها الصورة هذا الدور بتلقائية ناجحة التأثير والتعبير معاً ، ميداني الرثاء والشكوى ، أمّا أول الميدانين فهنّ لصدق محبة المراثي ومبلغ التأثير لوفاته ، وأما الثاني فيأتي زائراً بصور تعبيرية في معظم الأحيان .

ويغلب أن يصدق أولهما في رثاء الأهل والأصدقاء والأقرباء ، ولعل من بدائع ما رسم به الشاعر صوراً تعبّر عن مشاعر الحزن في مواقف الرثاء ، قوله في رثاء أبيه :

(١) عبد الله البردوني : حياته وشعره - أحمد عبد الحميد - ص ٣٠٠ .

وخبيا الصوتُ وهو يلفظ أنفاً سَأُترجى من الإله الثوابا
ونعاه النذير في غلس الليل بل وصوتُ النعي هاج المصابا
ومشي نعشه مهيباً مريعاً والعفاء المريع لف الإهابا
مسرعاً يسبق الجموع كناء عاد بعد النوى يداني الرحابا
وتخطى مباهج العيش حتى شارف القبر فاستطاب المآبا^(١)

ومشاعر أخرى صادقة عبّرت عنها الصور في إحدى مراثيه لزوجته ، والصورة فيها تؤدي دورها بتفان عمق التأثير ، وبلغ التجربة خير تبليغ :

غلبت على أمري وأصبحتُ ليس لي سواكِ وحتى أنتِ ضمتكِ أكفانُ
.....
تذوبين لا أدري وفيكِ ابتسامةً يشعّ سناها وهي للموتِ عنوانُ
فأهفو إليها ، والحنانُ يهزني وأرجعُ عنها والخوالجُ بركانُ
وأسال نفسي ما دهاها فلم تعد تكفكف دمعِي والمدامعُ طوفانُ ؟
وأسال من حولي : أنامت ؟ فقبل لي : نعم إنها نامت وإنكِ يقظانُ
فقلت : إذن سووا عليها غطاءها ففي صدرها من وقدة الداءِ نيرانُ
ولكنها أغفت ولم تصحْ بعدها فقالوا : عزاء ، قلتُ ذلك بهتانُ
أسطورة عادي الموتِ غالَ شبابها ؟ فوالهف نفسي ثارَ للموتِ عدوانُ
.....

ويا شطرَ نفسي ما دفنتكِ في الثرى لأحيا بشطرٍ إنَّ ذلك زيفانُ^(٢)
ساقطعُ عمري نحو لقيالكِ جاهداً أنوحَ وأبكي فليلومنَّ شيطانُ^(٣)

فالمودجان الماضيان ، ومناذج أخرى على شاكلتهما ، يعجّان بالصور المعبرة ، ولست أستطيع أن تخرج صورة من صورهما عن دروها في التعبير إلى دور آخر من أدوار الصورة ، فكل واحدة تمثّل خطأً معباً بفكرة لا تقوم قائمتها بغير الصورة التي

(١) من قصيدة " رثاء " - مجل النيل - ص ٨٦ .

(٢) الصحيح " زَيْف " .

(٣) من قصيدة " غلبت على أمري " - مجل النيل - ص ٢٨٠ .

تقدّمها بعواطفها وانفعالاتها فيتحقق لها بذلك القبول والتأثير المطلوبين في التعبير الشعري . وإذا أخذت - على سبيل المثال - صور المقطوعة الأولى وجدت كل صورة جزءاً لا يتكرر من التجربة ، ولا يمكن بالتالي الاستغناء عنه متى ريم اكتمال أبعادها ، فأحداها تصوّر لحظات الاحتضار ، وأخرى لحظات نعي ذلك المحتضر وقد أسلم الروح لبارئها ، وثالثة لرهبة الموقف في حمل نعشه ، وغيرها لذلك النعش مسرعاً يتجاوز الجموع التي تحمله - مبالغةً في تصوير فرط خفته والإسراع به - ثم هو في صورة خامسة مقبلٌ على منزله الأخير إقبال الراضي المتشوق . وجميعها صورٌ قامت لتؤدي فكرة في الموقف لا يؤديها سواها في المقطوعة ، ولا يستثنى من ذلك إلا التشبيه في " كناء عاد " والذي ضمته المقطوعة " لتوضيح " مبلغ سرعة النعش والذي كانت الصورة قبل التشبيه قد عبّرت عنه .

وينحو النموذج الثاني نحو نفسه ، فصوره أفكارٌ لا تصدر الفكرة منها عن صورتين ، بل هي خطوط متنوعة الأشكال والمضامين تلتقي لتكوّن التجربة مكتملة ، ولا يستثنى من ذلك إلا صورته في الاستفهام والتي جاءت تكراراً لفكرة قضاء زوجته في الصورة قبلها ، فهي بذلك تزيينية . أمّا تكرار لفظة " نامت " في موضعين من البيت الخامس ، أولهما الاستفهام " وأسأل من حولي : أُنَامَتْ ؟ " ، وثانيهما الجواب : " فليل لي : نعم إنّها نامت " ، فليس دليلاً على أن الصورتين تحملان فكرة واحدة ، إذ في حين تتمحور فكرة الاستفهام حول معرفة ما إذا كانت تلك الزوجة نائمة أو مستيقظة - على الحقيقة - ، يأتي الجواب متمحوراً حول صورتها نائمة النومة الأبدية - الموت - ، ودليل ذلك أنه يقابل في الصورة - على لسان من يجيب - بين حالها هذا وحال الشاعر " المتيقظ " ، وليس في مقابلة الحالين فائدةً يروجها التعبير إلا أن يكون المراد به الإشارة إلى حياته إلماًحاً إلى موتها في تلك الهيئة .

• • •

على هذه الشاكلة تكون الصورة تعبيرية ، فهي الفكرة ، والفكرة قلب الصورة . وكما كان الرثاء بقوة العاطفة فيه مربعاً جيداً تنمو فيه الوظيفة التعبيرية للصورة الشعرية ، جاء غرض الشكوى أيضاً مربعاً خصباً يتضح فيه هذا الدور ، وهذان نصّان بديعان للزمخشري ، أحدهما تظلمٌ من المحبوب ، والآخر تظلمٌ من الحياة ، وفي كليهما

يستغني عمل الصورة عن التعليق ، فعلى أكتفاها وقعت مسؤولية تقديم لب التجربة مع ما يلزمها من الانفعالات . يقول الشاعر في أولهما ، وهو من قصيدة " همسات ٧ " :

همست باسمك يا ليلى وفي كبدي لظى من الوجد لم تخمده نجواك
يا فتنة النفس والالام ناشرة وما احتملت أسى الالام لولاك

هل تذكرين ليالي صبوةٍ خطرت وأنت نشوى بلحن الخافق الشاكي
يدعوك باسمك والأصداء حائرة تلهو بترجيع من يشدو بذكراك
وتبسمين له ولهى وعابثة وما ابتسامك إلا بعض معنالك

هل تذكرين وفي الذكرى مثار شجى جوى المحب الذي ما زال يهواك
يهواك حتى ولو أودى الغرام به يكفيه عزاً إذا ما قيل مُضناك
ويستريح إلى وعدٍ يهيم به كيما يذوب حناناً عند لقياك^(١).

ومن قصيدة " عودة " يطالعنا نموذج رائع يث الشاعر فيه شكواه من الحياة ، وقد رأيت أن أثبت أكثر النص ، حيث يبين فيه التنامي بالتجربة في صور معبرة لا تفسح مجالاً للتزيين أو التوضيح - وفق المعايير السالفة الذكر - أو غيرهما من مهام الصورة ، إنما تمثل كل صورة جزءاً من التجربة يُعرض ابتداءً^(٢) ، وتجسده غير مسبقة إلى ذلك :

كهف أحلامي ومحراب صلاتي
أترى تُصفي إلى حرّ شكاتي
وتناجيني بماضي أمنيّاتي
بعد أن أكديت في شوط حياتي

وتعشرت^(٣) فخاننتني الليالي
دون أن تعبأ بي أو بنضالي

(١) مج النيل - ص ١١٤ - ١١٥ .

(٢) نّهت في موضعه على مالا يدخل في نطاق التعبيرية من الصور .

(٣) لا تقدّم هذه اللفظة صورة جديدة عن تلك في " أكديت " .

عدتُ يا كهف ولم أعدُ البقايا
من حريقٍ نثر القلب شظايا
كان بركاناً تلظى في الحنايا^(١)
لم أضق منه ولكن مقلتايا

نفضته شففاً فوق جفوني
بعد أن جفت دموعي من عيوني

.....
عدتُ للوحشة في أطباق دُجنٍ
ليس إلا زفرتي تملأ أذني
عدت قد أخرست الألام لحني
ولقد كنت بأطياف التمني

ساحر الأصداء باللحن الطروب
من ترانيمي على رغم شحوبي

.....
هاهنا كان شعاع الأمنيات
ينشر الغبطة في أعماق ذاتي
فيخوض الهول عزمي وثباتي
أترى ما زال موصول الهبات

أمر تناساني فيجتاح شقائي
البقايا من جناني ودمائي

عدت يا محرابُ شكراً للوفاء
لم تنزل تحفظ أصدااء غنائي
وبأرجائك صافحتُ هنائي
والمرائي لم تنزل أبهى المرائي

(١) تكرار لصورة البيت قبله .

تلهمُ النفسَ بالحنانِ الخلود^(١)

فلأعشُ فيك رضيعاً بالنشيد^(٢)

• • •

ومن العناية في الصورة بالتعبير ، يأتي ما يمكن نعته ” بتهذيب التعبير “ ، وهو ذو صلة وثيقة بالأداء التعبيري للصورة ، وإن كانت أكثر عنايته منصبةً على القلب الذي تُقدّم فيه تلك الفكرة ، ولذا فدور الصورة وهي تقوم به دورٌ ثانوي .
إليك مثلاً هذه الصورة وهي تحقّقه للتجربة :

لاح بالقربِ حارسٌ في إهاب

بالفتات الممجوج لا باللباب

أشبعوه فعاد كاشراً ناب

و^(٣) هو والكلب حارسان لباب^(٤)

لقد استطاعت الصورة من خلال هذه التراكيب المختارة لها أن تعبّر عن فكرة الشاعر في انتقاد الموقف المصوّر دون تجاوز الأدب أو الإساءة إلى المتلقي بما لا يليق من الانتقادات المستهجنة ، حيث قدّمت تقييماً للإنسان وهو يخضع لاستعباد الثراء ، بالتصريح بحقارة ما يُقدّم له من الطعام في رضا وقبول منه ، ثم القفز إلى تصوير أثر ذلك الفتات الملقى إليه على آدميته ، في أسلوب إشاري بديع يصوّر ذلك الحارس شريكاً للكلب في مهمة الحراسة ، مما يوحي بتعادلها وتكافؤهما .

وهذه صورة أخرى يهذب بها الزمخشري تجربة ” تقييله لخبوبته “ والتي قد تنال شيئاً من حياء المتلقي ، فيأتي بها في كناية لطيفة جعل فيها فمه ندياً بعبير تلك الورود الباسمة في فتاته إذ يقول :

(١) تكرار ضمني لفكرة الصورة ” ولقد كنت بأطياف التمني ساهر الأصداء “ .

(٢) مج النيل - ص ٢٢٠ .

(٣) الواو زيادة تحلّ بالوزن .

(٤) من قصيدة ” على لسان سائل “ - مج النيل - ص ٤٥٩ .

ويستعيد صداها وردُ ضاحكةٍ على الضفاف فيندى بالعبير فمي^(١)

• • •

إن الصورة كائن حي في القصيدة ، وأياً كانت وظيفتها التي تقوم بها ، فإنها عنصر فعال ومؤثر في سياقها ، لكنها - وكي تؤدي هذه الفعالية - يجب ألا تُعزل عن هذا السياق ، فالصور « تشابك في العمل الواحد ويكمل بعضها بعضاً » ، « ولا تقاس قيمتها إلا بمدى فاعلية الدور الذي تقوم به في القصيدة لأن الصورة التي تنفصل عن سياقها ليست إلا نصف صورة فقط »^(٢) .

• • •

(١) من قصيدة " مع الأطياف " - مج النيل ٥٨٦ .

(٢) الصورة عند امرئ القيس - ص ٢٣٨ .

المبحث الثاني

عيوب الصورة عند الزمخشري

لما كان النقد (في اللغة) تمييز الجيد من الرديء^(١) ، ومعناه الاصطلاحي : استقصاء مواطن الجمال ومواقع الضعف والقصور ، فإن ذلك كان مدعاة للوقوف عند بعض الصور القاصرة في شعر الزمخشري بعد أن سبق بيان جوانب الجودة والجمال في الصورة عنده عبر ما تقدّم من الفصول . وقد كشف التزوّي في استقراء شعره عن كمّ كبير من الكيوت التي وقع فيها وهو يصنع صوره ، وهو كمّ لم يكن قائماً في الحسبان قبل تدقيق النظر فيها ، لما يمتاز به شعر الزمخشري من غنائية تعجب المتلقي وهو يتلقاها بلا تأمل .

ومعرفة الأسباب - بعينها - التي تميل بشاعرٍ ناضج كالزمخشري عن مستوى الإجادة أمرٌ لا يمكن ادعاؤه ، فلربما كان ذلك الهبوط نتيجة أحوال نفسية أو فنية مؤقتة وعارضة يصعب الوقوف عليها ورصدها ، أما ما يمكن إحالة هذا التقصير إليه فهي أحوال عامة وثابتة في إبداع الشاعر يدخل تتبعها وتعقب آثارها في دائرة الإمكان والاستطاعة .

الغنائية المفرطة ومن أعجب ما يُحال عليه تقصير الصورة عند شاعرنا ، هي الغنائية ذاتها التي قد تصرف الناظر في شعره عما قد يشوبه من عيوب ، ذلك أنها حين تسلط قواها على المبدع نفسه ، فإنها تأسره وينساق خلفها فتكون مغبة الأمر أن تجعل من ذاتية الشاعر حائلاً بين القصيدة وبين المتلقي ، وحاجزاً يقف دون تبلور رؤية واضحة في غمرة الأنا المهيمنة^(٢) التي تؤثر على الألفاظ والتراكيب والمعاني وحتى تسلسل الأفكار مخلفة في الصورة تنافراً بين أجزائها ، أو غموضاً في فكرتها ، أو تكراراً ضحلاً ، أو ما إلى ذلك .

ويشكّل التنافر أخطر العيوب في صور الزمخشري ، فهو متعدد المسارب ، واسع المساحة ، وقد يتجاوز تأثيره حدوده الأقرب ، والواقعة عند وجود تناقض مُذكر بين

(١) انظر المعجم الوسيط ، مادة " نقد " .

(٢) انظر معجم الباطين - ص ١٤٩ .

أجزاء الصورة أو جملة الصور في النص ، إلى حدّ إحداث درجة من الغموض تُبهم بها التجربة على المتلقي .

إن ثمة صورتان يحلّ عبرهما هذا الإشكال في السياق التصويري ، أولاهما تتكوّن بوقوع التضاد بين عناصر الصورة الداخلية ، أما الثانية فتوجد بوقوع التناقض بين مجموعة صور يضمها النص .

والتنافر بين عناصر الصورة خللٌ يقع في التناسب بين العناصر في الوقع النفسي أو العقلي - وهذا يشمل زمان ومكان وعمل العنصر - ، وهو أبسط وجهي التنافر ، لقصر مساحة الخلل فيه . ومن أمثله هذه الصورة القائلة :

أنا في ظلّها أوشّح باللّلاء قلباً ينوح كالعندليب^(١)

فكما هو بيّن ، تركز كبوة الصورة في قوله : « ينوح كالعندليب » ، إذ لا توافق بين النواح والعندليب ، فالعندليب لا ينوح ، والأثر النفسي لصوته هو الاستساغة ، بل والطرب ، في حين أنّ النفوس تنفر من النواح ، وهو مرتبطٌ عندها بخبرات مؤلمة تجزع منها . إن العنصرين يتضادان في الوقعين النفسي والعقلي .

وهذه صورة أخرى يمثل من خلالها التناقض المرفوض للعناصر ، جاء فيها - والشاعر يخاطب شخصه - :

وبين جنببك قلباً ذاب معظمه وفي حناياك جسمٌ شفّه الألم^(٢)

مجدداً ، يسيء الشاعر اختيار عناصره ، فينتهي به الأمر إلى صورة مفككة تفتقر إلى الوحدة تراه فيها أودع " جسمه " بين " حناياه " !! وهو مما لا يمكن تصوّره إلا على سبيل السخرية ، وإلا فالصورة ممزّقة لا تآلف بين عناصرها يقيم صورة صحيحة . ومع أنّ مساحة هذا التفكك لا تعدو العبارة : « بين حناياك جسم » ، إلا أنّ ذلك أفقد الصورة كثيراً من الجمال والرونق الذين حافظ الإبداع في الشطر الأول على ما تبقى منهما .

(١) من قصيدة " يا حبيبي " - مع النيل - ص ٥١٩ .

(٢) من قصيدة " زفرة " - مع النيل - ص ٤١ .

يحدث أحياناً أن ترى في نصوص الزمخشري عنصراً مفرداً يناقض صورة تكاد تكون تامة ، فينكث نسج أقطابها بافتحامه ذلك النسيج وهو غريبٌ عنه . استمع إلى هذه الصورة :

يا روى الأمس في مغاني صباننا أتري تحفظين من نجوانا .. ؟
فجدار البيوت في كل ركن حفظت في السقوف رجع ندانا
يوم كانت لحاظنا تتنادى وعلى البعد بالمنى نتدانى^(١)

يبدو مسار البيت الثاني جيداً بالنظر إلى بدايته التي كان يُتوقع لها نهاية جيدة أيضاً، إلا أن الشاعر أخفق في تحقيق هذا التوقع فأزرى ذلك بالصورة الكلية التي عمل البيت بأكملها على تقديمها .

إن الشاعر يذكر الجدران التي كانت تشهد حبه للمحبة وترقب لقاءاتهما باللحاظ والنظرات ، ويذكر من تلك الجدران حفظها للذكريات في كل ركن ، والصورة إلى هنا خصبة - إذا تجاوزنا إفراده للجدار مع إضافته للجمع - ، لكنه يسارع في الإساءة إلى خصوبتها حين يضيق الحناق عليها فيحصيها في " الأسقف " بلا مبرر. لهذا الحصر أو معزّز له حتى على سبيل التجاوز بأنه يقصد ارتفاع صوتيهما إلى الأعلى، إذ ينتفي هذا الأخير بكون حديثهما خطف نظر وأحاديث عيون وحسب ، ولذا فإنه أحدث بهذا الحصر اصطداماً - ناقضاً - للصورة - بين ما أثبتته الصورة الكلية في الأبيات الثلاثة ، و " الأسقف " التي تمثّل عنصراً مفرداً .

• • •

يتبدى الوجه الأعقد من وجهي التافر فيما يسمّى بـ " تنافر الصور " ، وهو ما يعرفه الدكتور عشري بقوله : " فتنافر الصور معناه أن تعطي بعض الصور - مع خلوها من التناقض بين عناصرها - إيجاءً مناقضاً لإيجاء بقية الصور في القصيدة ، أو أن تعبّر عن فكرة أو إحساس يتنافى مع المسار الشعوري والفكري العام في القصيدة أو في جزء

(١) من قصيدة " ما عسانا نقوله .. ؟ " - مع الخضراء - ص ٨٨٦ .

من أجزائها»^(١) ، أو هو - إضافة لما سبق - أن تتناقض صورتان أراد الشاعر الجمع بينهما برابط مشترك ما .

ومن النماذج البسيطة لهذا الشق من التنافر ، يأتي البيت التالي :

أرضى الأكاذيب منها وهي باسمه فالورد يبكي ويبدو وهو يبتسم^(٢)

البيت بأكمله شاهدٌ للمشكلة موضوع النقاش ، فالصورتان القائم عليهما تمثّلان طرفين يروم الشاعر إشراكهما في رابط مشترك ، مكونتين بهذا الترابط طرفين لصورة أكبر ، هي صورة " تشبيهية " قوامها " التشبيه الضمني " . والملاحظ في محاولة الشاعر هذه مجانبته الدقة ، فالطرفان غير متفقين ، لأن الورد لا يعطي صورة الكذاب المتسم التي عني بتصويرها ، كما وأن بكاءه خافٍ خلف مظاهر الجمال فيه والتي يمكن معادلتها بالابتسام في صورة الزمخشري ، وهو جمال - أو ابتسام - طبعي لا تكلف فيه ، أمّا كذب المحبوبة فظاهر معلوم للمحب الذي يقبله في سبيل نيل ابتسامها .

ومن النماذج الواضحة أيضاً لتنافر الصور ، ما كان في الصور الآتية من قصيدة " العين المريضة " :

وأيّ اعتسافٍ بعد عينٍ مريضةٍ إذا جرحتُ قلباً وأدمته لا يشفى
وعنها روى الإغراء للناس آيةً وقد صاغها سحراً ونمّقها ظرفاً^(٣)

إخاله بيناً هذا التنافر بين صورة العين مريضة ، وصورة هذه العين ذاتها ساحرة فاتنة ، ومع أن مراده من هذه العين يبيّن أيضاً ، ويشفعه بيتٌ كان قد مضى من القصيدة نفسها يُفصح فيه عن كون عيني فتاته " ناعستين " بقوله :

رمته الجفونُ الناعساتُ بنظيرةٍ تؤكد أن الحبّ يستعذب الحيفاً^(٤)

(١) عن بناء القصيدة - ص ١٠٩ .

(٢) من قصيدة " على الضفاف " - مج النيل - ص ٢٥٣ .

(٣) مج النيل - ص ٣٢٤ .

(٤) الحيف (بكسر الحاء) : الجور والظلم . المعجم الوسيط : مادة " خاف "

مع ذلك ، إلا أن استعماله للتركيب " العين المريضة " في حد ذاته ، مدعاة للنفور من الصورة الأولى ، وعاملٌ في توليد تنافر - ولو كان ابتدائياً - بين الصورتين . وللقب في إحدى مقطوعات الشاعر صورة ترسمه مغرّداً لاهاً بعد عدة صور تؤكد بؤسه وتعسه ، وفيها يقول :

أَحْبِسُهُ بَيْنَ الْحَنَائِيَا مَقِيداً ؟ فَيَسْبِغُ بِي وَسَطَ الدِّيَاجِي مُغْرِبِداً
وَأَزْجِرُهُ مَنْ أَنْ يَذِيعَ شَكَاتَهُ فَيَمْلَأُ أَطْبَاقَ الْفَضَاءِ تَنْهَداً
إِذَا مَا غَفَا الْكَوْنُ الْفَسِيحُ تَوَثَّبَتْ خَوَالِجُهُ حَوْلِي فَيَلْهُو مَغْرِبِداً^(١)

إنهما صورتان نفسيتان متنافرتان لقلب الشاعر .

وفي شيءٍ من نماذج التنافر بين صور الزمخشري ، يظهر ما يمكن نعته بـ " دوران الصورة " ، ويغلب في هذه الصور أن تكون ذات الشاعر أو ما يتصل بها طرفاً فيها . فعلى سبيل المثال ، تلقانا هذه الصورة من قصيدة " حطام القيثارة " :

وَأَمْتَبِدَادُ الْفَضَاءِ حَوْلِي تَلَاشِي صَارَ أَقْصَى حُدُودِهِ فِي حِذَائِي
لَمْ يَضِقْ رَحْبُهُ وَلَكِنْ نَفْسِي جَمَعَتْهُ بِقَبْضَةِ الْبُرْحَاءِ
ثُمَّ أَخْفَتْهُ فِي ثَنَائِيَا إِهَابِي لِأَعَانِي مِنْ عَزَلَةِ الْإِنْطَوَاءِ^(٢)

ناهيك عن تعثر الشاعر باختياره لفظة " حذاء " لتركيبها في عباراته ، فإن صورته في هذه اللوحة تفتقر إلى الوحدة والتآلف ، إذ يمنح العالم بؤرة ضيقة من الوجود يجعل أبعاده في " حذائه " - كما يقول - ثم يعود ليمنح تفصيلاً أكثر لموقفه من هذا

(١) من قصيدة " فزادي " - مع النيل - ص ٢٧٣ . ومن أمثلة تنافر الصور على هذه الشاكلة ، البيت " هف نفسي ... " والأبيات بعده من قصيدة " اسكتي يا نفس " - مع الخضراء - ص ٣٤١ والتعارض فيه بين التحسر في " هف نفسي " ومناقضة أحوال النفس بعدها لهذه الحسرة . وانظر من النماذج البيت " أخاف أقلع ... " والأبيات حتى " فكيف أهرب ... " من قصيدة " العين بحر " - ص ٤٣٦ . والبيت " أنا فيه الفراش ... " حتى البيت " ويربنا أن التباعد ... " من قصيدة " إلى مسافرة " - ص ٦٦٦ ، والتناقض فيها بين صورة الشاعر يخشى نار الفراق ، ثم صورته لا يخشاها في البيت بعده . والأمثلة كثير .

(٢) مع الخضراء - ص ٩١٠ .

الفضاء الرحب ، فيقرر ما قرره من قبل بحصره وتكديسه أيضاً ، لكننا نلجأ في هذه الصورة أنه يكْدَسُ العالم في إهابه ، أي جلده ، وكأنني به ينتهي - عن غير قصد - إلى أن ذلك الخذاء هو جلده ، وفي هذا إساءة لشخصه لم يكن يريد بها بالتأكيد ، والمبرر الأقرب لها هو وقوع تنافر بين ما رسمه في الصورتين - صورة العالم في الخذاء ، وصورة العالم في الإهاب - اللتين كان حرياً بالشاعر أن يثبت إحداهما ويستغني عن الأخرى تلافياً لحدوث هذه الدورة في الصورة والمنتية بالصورة الثانية في رَحْلِ الأولى .

وشبه بالدوران السابق ما كان في هذا المقطع من قصيدة " أنشودة الملاح " :

الدجى بحرٌ وقلبي فلكهُ	وشراعي من نسيج الأبدية
والمجاديف بكف بضّة	تلطم الموج بعزّات قوية
وصفير الريح نايّ والصدى	يملأ الأجواء أنغاماً شجية

فمتى ترسو سفينتي إنني حائرٌ سار يريد الأبدية^(١)

يقول الأستاذ إبراهيم فلالي معلقاً على هذه الأبيات : " لا يستقيم الحائر ومريد

الأبدية ، لأن الحائر لا يعرف ما يريد ، وقد قدّم الشاعر لنا بأن شراعه من نسيج

الأبدية ، ثم يقول في هذا البيت : " حائر سار يريد الأبدية " فكأنه يقول لنا " إنه " (٢)

يريد شراعه مع أن شراعه هو الذي يسيره " (٣) .

إنه الدوران الذي يخلق تنافراً ، ينتاب مجدداً صور الشاعر الذي أراد الأبدية

وشراعه منها كما ذكر من قبل !!^(٤)

• • •

(١) مع النيل - ص ٢٢ .

(٥) زيادة اقتضتها صحة العبارة .

(٢) المرصاد - ص ٧٢ .

(٣) انظر أيضاً من صور التنافر بالدوران : الصورة في قصيدة " على الضفاف - مع الخضراء -

ص ٢٥٢ ، حين يجعل الشاعر نثار قلمه ضماداً له ، وسفكاً لدمه في آن من دوران بين الصورتين .

إن التنافر ليس الأثر الوحيد عما بدا لدى الزمخشري من ميل إلى الغنائية المفرطة ، فلهذا الميل غير المدروس من شاعرنا آثاره الأخرى ، ولعلها تضاهي ما تقدّمها في الإساءة إلى الصورة والإخلال بدورها . ومشكلة " غموض الصورة " إحدى هذه المزالق ، وهي تحتلّ مركزاً متقدماً عن أخواتها من العيوب ، فتأتي في مرتبة تالية للتنافر بكثرة النصوص التي تعاني منها ، ونتوجها في بعض نماذجها عن ذلك الأول ، كما سبق وأن أشرت .

والنتيجة لغموض الصورة لا يتركز على قواعد أو قوانين محددة ومحسوسة يلتمس في النص تحقيقها ، ويدرك غيابها حين يكون ذلك ، إنما هو خاضع لقياس مدى قدرة الصور على إيصال التجربة والكشف عن محاورها وقضاياها في بساطة وسلاسة ووضوح ، إذ إن الإخلال بهذه المهمة ، وتعثر المتلقي في استيعاب التجربة - مع قدرته على ذلك في حال جودة النص - مؤثرٌ قوي إلى التواء العرض واعتراء الغموض له ، وهذا ما يتحدث عنه الدكتور " شفيع السيد " في تفصيل أكثر يأتي على بعض مسببات هذا الإشكال ، فيقول : « ولعل ظاهرة الغموض التي تحتاح شعرنا العربي المعاصر تعود ، في أصلها أو في الجزء الأكبر منها ، إلى هذه التركيبة الغريبة للصورة الشعرية ، والإسراف فيها ، إلى حدّ يشعر معه القارئ في كثير من الأحيان بانبهاام لغته عليه ، وأنها بحاجة إلى وسيط يفض له مغاليق صورها ، ويكشف أبعاد معمياتها . أجل إن الإضممار في الشعر أمر مشروع ، بل ومطلوب ، لكن ينبغي أن يكون إضمماراً يكشف عن بعض ملامح الصورة ، ويبقى بعضها الآخر مخبوءاً يدركه المتلقي بشيء من التأمل ومعاودة النظر ، وبذلك يتحقق له إمتاع الفن وجماله . أما أن يستحيل الإضممار ضرباً من الإلغاز والتعمية ، فذلك ما نرى أن منطق الفن الصحيح يرفضه ، ولا أتجاوز الصواب إذا قلت إنه يدلّ على عجز الشاعر وقصور أدواته الفنية ، أكثر مما يدل على شيء آخر »^(١) .

وأظنّ شيئاً من التقرير السالف يبقى معلقاً حتى تقرره الشواهد ، والتي أورد أولها من قصيدة " اسكتي يا نفس " :

فأسكتني أضمد جراحاتي التي فُتحت في قلبي الملتهب
وأهدأي فالصمتُ حولي مرعباً لا تذوي حسرةً في اللهب^(١)

إننا لا نكاد نضع أيدينا في البيت الأول على خيوط الصورة المتمثلة في محاولة إسكات الشاعر نفسه ليتفرغ لتضميد جروح فتحت في قلبه المتاع ، حتى نقع في دوامة الألفاظ المنمقة الخيرة ، بل والجوفاء وهو يأمر نفسه بالصمت ، في حين أنه يخشى الصمت ويصفه بالمرعب ، ثم وهو ينهاها عن الذوبان حسرةً وهو لم يلبث يصور لها رعب العالم من حولها . وأسأل أيضاً عن كيفية ذوبان تلك النفس في اللهب ، واللهب متقد فيها - على اعتبارها والقلب المراد في الصورة واحداً ؟! . إن الشاعر يُدخلنا في متاهات التعبير حين يطلق العنان لنفسه في الحديث ، دون مراجعة !
والأمر يتكرر - وربما بزيادة في الاضطراب - عبر سلسلة صور ضمتها قصيدة " عتاب " ، تقول :

..... وضأقت بيّ الأماد حتى كأنني خيالات جنّ ، حولها الليل جامد
فترسل من أشباحها في شغافه تموء سبلاً خططتها المقاصد
إلى أن يلوح الفجرُ ، والفجرُ ومضةً يحنّ إليها من جفته الراقد
وهاهو ذا فجري فيا قلب وثبةً فبعد السرى بالفجر تحلو الموارد^(٢)

إنّه بالفعل الإسراف في الصورة الشعرية على غير هدى ، وما كان شاعرنا ليقع فيه لو أنّه أولى صورهِ المراجعة والتدقيق ، حفظاً لها من التشتت والتمزق ومن ثمّ الإعتماد الذي انتابها فأغرب بها عن المتلقي فحيره فيها حين وجد الشاعر يصف نفسه بأنّه " خيالات جن " فاستلهم من قوله هذا صورة التائه الضارب في الأرض فاقد البصيرة - وهو ما يؤيده بيت قبله وكذلك الشطر الأول من البيت نفسه - ثم كان أن وجده أيضاً يقع في مأزق وصف الليل بالجمود - وهو وصف لم يفد الصورة بما يُذكر أو يمدّ لحياتها بأسباب - فإذا به من بعد يحاول أن يسترسل لدفع هذه الزيادة فيعلق في مأزق

(١) مج النبل - ص ٢٠٤ .

(٢) مج النبل - ص ٢٢٧ .

آخر بتصوير نفسه مضللاً للآخرين ، قاطعاً عليهم سبل القصد ، وهو ما لا يؤيده مقام الحديث بأكمله ، كما تنفيه الصورة التالية التي توضّح شغفه بالفجر وتعلّقه بجباله تعلقاً يكون للتائه المختار لا لمن يوقع الآخرين في التيه .

والعجيب في مشكلة " الغموض " في صور الزمخشري ، أنه يعتمد إلى التلغيز منتهياً إلى صورة ساخرة ، أو ما يعرف بـ " الكاريكاتيرية " ، فلا هي بالواضحة المنسّقة فتقبل ، ولا هي بالغامضة المستغلقة فتترك ، بل شأنها اضطراب في رسم العناصر أدى إلى صعوبة في التصوّر الصحيح للصورة المقدّمة ، كما هو الشأن في قول الشاعر :

لا تقولي : خال ، فإن كان حقاً هو خال ، فليات بالبينات

أو يقل : إنني الدجى حول بدر والسنا راقص بوجه الحياة^(١)
فهذا الحال المصور في خد المحبوبة لم ينل نصيباً من نجاح الشاعر في تصويره ، إذ كيف يكون دجى حول البدر - كما ترسمه الصورة - على اعتبار أن البدر - كما يريد الشاعر - هو وجه الموصوفة وهذا الحال هو ذلك الدجى المشار إليه ؟ ، تبدو الصورة مستحيلة في التصوّر المستقيم ، وينخرط زمامها من المقبول والمعقول إلى اللامعقول ، بل إنها تعطي صورة عكسية لهذه الحسناء المزعومة تتنافى أبداً مع الحسن والجمال !!

• • •

يبقى للغنائية المفرطة فيما عدا التافر والغموض ، بضع إخفاقات تنتج عنها ، من مثل ما يرد في الصورة من تكرار ضحل ، فالصورة تحوي مترادفات لا تنمو بالتعبير ، إنما هي " فضلة " وجد الشاعر نفسه مضطراً لإضافتها مناسبة للإيقاع والنغم الموسق للآبيات ، كاضطراره لإضافة كلمة " أتون " بعد " الحريق " وهي لا تقدّم مزيداً للصورة في قوله :

والجوى هدّ كياني

لم أزل منه أعاني

(١) من رباعية " لا تقولي خال " - مع الخضراء - ص ٦٨٦ .

وهو في الصدر حريقٌ واتون^(١)

ومثلها لفظة " غير عابسة " التي زيدت في التركيب دون أن يفيد منها ، في قول

الشاعر :

وذكرتنا الليالي غير عابسة تضاحك الروض من أصداء شادين^(٢)

وغدَّت الزيادة في لفظة " غير عابسة " ، لأن في قوله : " تضاحك " غناءً عن نفسي

العبوس .

ومن الشواهد الجلية لهذا المأخذ. البيت التالي من قصيدة " الجامعة العربية " ، وفيه:

فاستكانت ذلّة صاغرة نعق الناعق فيها والغراب^(٣)

حيث ورد الغراب في لغة العرب ضمن الناعقين^(٤) ، وإلحاقه بهم في الكلام فضلة

لم تنمُ بالصورة .

إلى ما سبق ، يندرج تحت عيوب الغنائية أيضاً ضربٌ من العجلة تمنع من إشباع

خطوط الصورة والعناية بها ، كذلك القصر في الخطوط الذي انتاب قول الزمخشري :

فكم أهيمُ بقفر

وعيلٍ منّي صبري

ولم أوارَ بقبري

وإنني لست أدري علام ألقى العناء

ولم ألاق العراء^(٥)

إنها خطوطٌ جزئية قصيرة الأمد لا يكاد الخيال يلتقط أولها ، حتى يجده عند نهاية

الطريق ، فكأنني بخيال الزمخشري فيها قصير الخطوات منهك القوى .

• • •

(١) من قصيدة " أنشودة السامر " - مج النيل - ص ١٣٤ .

(٢) من قصيدة " موكب الأعياد " - مج النيل - ص ١٨٥ .

(٣) مج النيل - ص ٣٠٢ .

(٤) انظر " المعجم الوسيط : مادة نعق " .

(٥) من قصيدة " لحن " - مج النيل - ص ١٤٠ .

انعدام الغنائية وكما تؤدي الغنائية المفرطة بخصائصها : الذاتية ، والمبالغة في موسقة الألفاظ والتركيب ، والانسياق خلف ذلك كله ، إلى ذلك الكم من العيوب ، فإن انعدامها في النص مؤدً إلى نتائج شبيهة ، لانفصال الشاعر في هذه الحالة عن ذاتيته التعبيرية^(١) ، واتساع دائرة المنطق في الصورة ، الأمر الذي يؤدي إلى نشوء فتور وهلهلة في نسجها يكون من عواقبه ظهور بضع عيوب معضلة ، كالثرية ، والتفسير والشرح ، وما إليهما . أما الثرية - أو الخطابية كما يسميها البعض - فهي أخطر الشقين لشيوعها عند شاعرنا ، ووسائل نشوئها في الصورة جهة ، أرى منها فيما حمل ذلك من الشواهد ، إقحام جملة اعتراضية في السياق ، كما هو الأمر في جملة " في الحقيقة " من قول الشاعر : وانطوى يرقب اتساع الأماني وهي تزداد - في الحقيقة - ضيقاً^(٢) ومنها أيضاً ، تراخي الألفاظ والعبارات عن أداء التجربة وتقديم الانفعال بها على النحو الواجب ، من مثلها في المقطوعة التالية :

ثورة لم تقم لتطفئ وتلهو	بل لتبدو بعد الظلام نهارا
ثورة تملأ المناويء رعباً	والموالي تزيده استبشارا
ثورة لم تقم لصالح فرد	بل لشعب دعا فلبت جهارا
.....

برزت كالشعاع في أول الأمر وبعد العامين لاحت منارا^(٣)
 إن عبارات مثل : " لم تقم لتطفئ بل لتبدو .. " ، و " تملأ المناويء رعباً " ، و " لم تقم لصالح فرد ... بل لشعب " ، وكذلك " في أول الأمر وبعد العامين " ، جميعها مشبعة بالاستخدام الخطابي المتداول بين عامة الناس ، وهي أقرب إلى الابتذال منها إلى " كلمات شعرية " ، فضلاً عن إرفاقها مع أدوات استدراك وتعليل وتفصيل كالأداة

(١) انظر كتاب " مع الشعراء - دراسات وخواطر أدبية " - محمد علي السنوسي - النادي الأدبي

بجازان - ط ١ - ١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م - ج ١ - ص ٦٥ .

(٢) من قصيدة " حيرة " - مج النيل - ص ٤٤ .

(٣) من قصيدة " مشاعل الثورة " - مج النيل - ص ٢٥٦ .

” بل “ المعقبة بتفصيلات الاستدراك فيها ، والتي غلبت الأسلوب الثري على الصور المقدمة في تلك التراكيب .

ويُلحق بهذا الحد من الثرية ، والناتج عن تراخي التعبيرات ، نص آخر ورد في قصيدة ” أنت العميد “ ، جاء فيه :

فاسترحنا ولن نقول انتصرنا فلو انتصارنا معقود

طالما القدس في أكف المارين ، وإننا لخوضها سنعود^(١)
فكلتا الصورتين المائلتين في البيتين تملؤهما خطابية في العبارات ، وهي جلية واضحة في الثانية منهما بعبارتها ” طالما القدس في أكف المارين “ . وأجد الصورتين - هاهنا - وقبلهما الصور في الأبيات الماضية تقبل ما علق به الدكتور طبانة - وهو يعالج إحدى صور شاعرنا - قائلاً : ” أنا لا أقول إن في هذا الشعر أخطاء لغوية ، ولكنني أرى أن مستوى العبارة دون مستوى التجربة والانفعال بها بكثير ، وذلك شيء يُتردّد في قبوله ، وبخاصة من شاعر كبير مثل طاهر زمخشري . ومن الواجب دائماً في الأعمال الشعرية أن تتعادل فيها الكيفتان ، فإن التجارب القوية الجادة تتطلب ما يعادلها من جودة القلب ، وقوة العبارة ، ... ألسنت ترى فيها ما أراه من هلهلة النسيج ، وضعف الاختيار ، وقرب هذه الألفاظ والأوصاف مما يتبدل على السنة العامة ، وبعدها عن محاذاة لغة الخاصة من الشعراء الجوّدين “^(٢) .

والإتيان على ذكر الخطاب المتداول بين عامة الناس يضع أمامنا ” العامية “ عاملاً من عوامل خلق الثرية في الصورة ، ولعل من أبرز النماذج التي أخلّت فيها ” العامية “ بشاعرية اللفظ وبالتالي بدور الصورة ، قول الشاعر :

(١) مع الخضر - ص ٢١٧ .

(٢) مجلة كلية اللغة العربية - الشيخ ناصر الطريم وزملاؤه - المطابع الأهلية الأوفست - (١٩٤٠ - ١٩٤١ م)

١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م) - مقال بعنوان ” ديوان (في الحيام) للشاعر (طاهر زمخشري) ” -

للدكتور بدوي طبانة - ص ٣٤٦ . والمقال موجود في كتابه ” من أعلام الشعر السعودي ” -

فاستراحت من الشقاء ونامت فافترسني يا موتُ تكسبُ ثوابي^(١) فضلاً عن هذا التراخي المسبب عن الاعتراض بالنداء " يا موت " ، فإن أكثر خطابية الصورة مردوداً إلى تلك العبارة : « تكسب ثواني » الغارقة في التداول ، فهي مقترنة في الأذهان بمواقف خاصة مشبعة بالسطحية والابتذال ، أو بطبقة خاصة أيضاً لا تمت إلى الفنية أو الخصوصية الثقافية بصلة تُعرف .

• • •

ثاني شقّي انعدام الغنائية ، وهو الشرح والتفسير ، يأتي لماماً في صور الزمخشري ، وهو عيبٌ نقدي في الصورة تبّه عليه النقد الحديث وحتّر من مغبة اختلاطه بالصورة الشعرية لما فيه من قضاءٍ على إيجائها وقوتها . ومما ذكر من آراء نقادنا حوله ، قول الدكتور رجاء عيد : « ومن هنا فإن الشعر يهرب من القصيدة إذا احتوى بناؤها اللغوي على أدوات تشير إلى التبرير أو التعليل ، أو القياس ، مثل : إذا ، وكذا ، ولكي ... الخ . إن ذلك يمثّل سقوط الشاعر في فخ التعليل المنطقي ، ووقوعه في شبك الأقيسة الفكرية ، إنّ الشاعر الذي يلجأ إلى التقرير فإنما يفعل ذلك بسبب ما يسميه " إليوت " تفكك الحساسية (...) ، أي انفصال الفكر عن الشعور ، فالشاعر الرديء هو الذي يفكر حين يكون مطلوباً منه أن يشعر »^(٢) .

والاستشهاد بهذا النص في مقام الحديث عما كان من أسلوب التبرير والتفسير في صور الزمخشري ، لا يعني - بالتأكيد - أنه من الشعراء الرديئين ، فهذا الخلل التصويري الذي يقيم به الدكتور عيد الشعراء ، يأتي عند شاعرنا - مع ندرته - على نحو لا يوغل في التعليل والتفسير وغيرها مما يمثّل منهجاً عقلياً صبراً ، ولا يمدّ في مساحته ، رغم أننا لا نستطيع أن نبريء الصورة منه لوجوده فيها عبر شكلٍ من الأشكال . والنماذج خير مقياس يُعرف به مبلغ تأثير هذا المنهج في أداء ما شأبه من الصور عند الشاعر .

(١) من قصيدة " ماتت " - مج النيل - ص ٢٨٦ .

(٢) القول الشعري - ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

يقول الزمخشري في أحد تلك الشواهد :

وملهب النفس إن جد الغرام به فكالفراشة نحو الضوء تقترب
تظنه منهلاً قد طاب مورده لم تدبر (أن بهذا) الضوء تلتهب^(١)
فتلثم الحتف برداً والردى عسلاً قلبي الفراشة ، والأشجان تصطخب^(٢)

تفقد الصورة كثيراً من فيتها وجمالها بضعف عنصر الإيحاء والإيماء فيها ، وقد كان ينبغي من الشاعر إعادة النظر في صياغة البيت الأول بما يكفل لصورته السابقة نصياً فاعلاً من هذا العنصر ؛ فصورة الفراشة التي رام الإفادة منها في تقديم معنى : « إلقاء النفس إلى المهلك » ، كانت أقدر على تفعيل التعبير عن التجربة لو أنه منحها صياغة تستغني بها عن الشرح والتفصيل في البيتين التاليين ، والذي بلغ ذروة سلبته على الصورة في المقطع الأخير : « قلبي الفراشة والأشجان تصطخب » وهو يقدم ملخصاً صريحاً لمضمون الصور السابقة له ، والتي لم تكن بحاجة إلى هذا الدور منه .

وفي اعتقادي أن حسن التفسير في هذه الصورة أهدأ منه في أخرى بدا فيها التقسيم والتفسير لمادة شعرية - ناجحة - ذي نبرة عالية :

والهوى كان مقدواً لسفيني صار بحرأيموج لا بالماء
فهو بحر والموج فيه الأباطيل وإن التيار قول الهراء^(٣)
فالصورة تسير في مسارها الصحيح على امتداد البيت الأول ، حتى تبلغ قوله « لا بالماء » الذي كان استهلالاً انطلق منه الشاعر في بيان ماهية ذلك الموج ، وهو ما لا تستسيغه معايير الجودة في التصوير ، فليس المتلقي على ما يوحي به مثل هذا الأسلوب من الغباء والسطحية ، ومطالعته للملخص الصورة في البيت الأول كقيلة بأن تُشعره بالتجربة وبمضامين التراكم والعبارات التي حملتها ، أما ماهية الموج التي حرص الشاعر

(١) العبارة ركيكة فقد كان الأولى بالشاعر أنه يلحق الضمير بها : (أنها) .

(٢) من قصيدة " خديعة الحسن " - مج النيل - ص ٣٢٥ . وانظر نموذجاً يشبهه في مقطوعة

" موكب الأحياء " - مج النيل - ص ٤٢٥ .

(٣) من قصيدة " حطام القيثارة " - مج الخضراء - ص ٩٠٩ .

على توضيحها ، فقد كان أجمل بالصورة ، وأجدى لعمق التجربة أن يُترك أمر تصوّر تلك الماهية للمتلقى الذي ربّما بلغ بها أبعاداً لم يبلغها الشاعر في هذا التقسيم ، وتفاعل مع تلك الأبعاد تفاعلاً لم يستطع منهج الصورة الحاضر إثارته في نفسه .

• • •

عوامل أخرى هكذا إذن ، كان انعدام الغنائية سبباً رئيساً للعديد من مشكلات الصورة عند الزمخشري . ومن قبل ذلك ، كان الإفراط فيها سبباً رئيساً للعديد من المشكلات التصويرية الأخرى .

وإذا أردت مواصلة البحث والنظر فيما اعترى صور شاعرنا من أوجه الخلل والنقص ، فإن لي وجهةً ثالثةً أكشف بالاتجاه إليها عما وقع في نواحيها من عيوب في الصورة لا تعود نشأتها إلى الاضطراب في حذّي الغنائية - كما قد مضى - إنما هي وليدة عوامل متفرقة جديدة ، كضحالة خيالية تعرض للشاعر وهو يتعامل مع الصورة ، أو أخطاء لغوية تشوب الألفاظ والتراكيب المختارة لتأليف الصورة ، وربما كان هناك عوامل غيرها لم أفطن إليها .

أمّا ضحالة خيال الشاعر في بعض معالجاته للصورة فهي مقيدة بعدد من المعالم التي تُبين عن حدودها ومعناها ، فالصورة ضحلة الخيال متى بدا فيها مبالغة مفرطة في الوصف ، من مثل مبالغة الزمخشري في وصف فتاته بقوله :

وليسست قطعتي إلا فتاةً تزيد عن الملائك بالنضارة^(١).

أو خالفت منطق الواقع وقصّرت عن مستوى القفزة الخيالية الناجحة ، كمخالفتها لذلك في قوله من قصيدة " ذكرى لقاء " :

وعيون الليل من دهشتها قد توارت تحت أستار دجائها^(٢)

إذ لم تؤلف الدهشة باعثاً على الاختفاء ، بل هي مؤثّر أثره سكونٌ وجهودٌ في المكان والحركة ، وقد كان أحرق بالنجوم في هذه الصورة أن تظل ثابتةً في مكانها تحمق فيما أدهشها ، أما ما يعبتها على الاختباء فهو الخجل والحياء .

(١) من قصيدة " قطة " - مج النيل - ص ٢٦٦ .

(٢) مج الخضراء - ص ٣١٢ .

إن مثل هذا الكسر غير المقبول لمنطق الواقع ، لا يمكن اعتباره قفزة خيالية ، لأنه لا يحرك في الخيال أكثر مما يحركه الاختيار الصحيح لحيثيات الحالة المصورة ، وسيما الخطأ عليه أكبر من سيما الخيال الوثأب :

وهذه صورة أخرى تشكو من ذات العلة في أختها الماضية ، وإن كان الخلل فيها أظهر للرؤية ، وأسهل للإدراك . يقول نص الصورة :

.... ولنن كان للجدود فخاراً فلقد عاد كابتسام الوليد

هو في كفكم ففدوه كي يسطع من بينكم بفخر جديد^(١)
أظنها بادية للعيان تلك الفجوة بين حال الفخار المقصودة وابتسام الوليد ، وبإدراك أيضاً مردّ هذه الفجوة التي أحدثتها مخالفة العنصر المصور لحكمه " الثابت " في الواقع والخيال ، ففي مقام التنبيه على الحفاظ على أمجاد أوائلنا ، يذكر الشاعر بأن ما نحن فيه من الخمول والرضا بالرجعية أمام مجتمعات الدول المتقدمة قد أخذ في دفن تلك الأمجاد وتضييق الخناق عليها حتى عادت في ندرتها وخفوت بريقها كندرة ابتسام الوليد ، وهي صورة تصطدم مع الواقع فتخفق في أداء وظيفتها ، وتقصّر عن مكانة أختها في قصيدة الشابي التي أوردت ذلك الابتسام معادلاً ناجحاً للطرف المراد تصويره وعبيء فيها ذلك الطرف بكل " عذوبة " الطفل المتسم . لقد انتقت الصورة من ذلك الابتسام خاصية صحيحة من خصائصه ، فجاءت كما يلي :

عذبة أنت كالطفولة ، كالأحلام ، كاللحن ، كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك ، كالليلة القمر ، كالورد ، كابتسام الوليد^(٢)

• • •

مما يلحق أيضاً بأشكال الضحالة في الصورة ، تلك النصوص التي يظهر فيها اختيار سيء للعناصر ، يُفضي إلى صورة مضحكة ، أو أخرى مقرزة ، أو نحواً من ذلك .

(١) من قصيدة " الصبر " - مج النيل - ص ٣٥٨ .

(٢) الديوان - ص ١٧٩ .

« وسوء اختيار العناصر » اضطراب تتدخل الغنائية في إيجاد أحد مستوييه فيجوز حمله عليها ، لكنها - على الأرجح - لا تتدخل في مستواه الآخر - الذي ينتج عما ألحق به هنا من العوامل ، وأعني بها : إعتام التصور وكُدرة الخيال .
والأول من المستويين ، وهو الأبسط منهما ، يبعث فيه الخلل على الضحك والسخرية ، لما يصل إليه العنصر المصور من أوضاع غريبة مُعجبة ، كذلك التي انتهت إليها صورة الشاعر وهو يقول :

وانكر الناس ما كانت أنامله تهمي به ، وانزوى عنه الأخلاء^(١)
ما عُهد أن ينسب " الكرم " إلى " الأنامل " - وهي أطراف الأصابع - حتى يتخذها الشاعر موضعاً له في هذه الصورة ، ثم يُمعن في إناطته بها فيرسل العطاء منها وابلاً يهمي !!

إن هفوة كهذه في اختيار العنصر الذي رُكبت عليه سائر العناصر والأجزاء ، رسمت في المخيلة صورة غريبة ، وربما صحَّ أن يقال إنها مضحكة أيضاً تليق بصورة المفتر الآنف ، أو المتفرز النافر ، أكثر منها بصورة الكريم المبادر بالعطاء .
وقد كان في إمكان الشاعر أن يحرر صورته مما عابها بقليل من المراجعة يَجْنِبها مغبة انسياقه خلف جرس الألفاظ - وهو مسلك غنائي - بإشارته لفظة " أنامله " على " أياديه " ، مع أن كليهما ملائمة للوزن^(٢) . بل وإخال مثل هذه المراجعة - المهمة هنا - سبباً في ندرة نماذج هذا المستوى ، بإعمالها في معظم الصور المؤلفة ، مما لم تكن من صور المستوى الثاني من مستويي هذه المشكلة .

• • •

المستوى الثاني . تتعدد شواهد المستوى الثاني من عدم خضوعها للتهذيب بعد الإنشاء ، فاختيار العناصر فيها يأتي عن وعي من الشاعر الذي يقصد إلى تقديم صورة منقّرة تتفق

(١) من قصيدة " ألوان المودة " - مج النيل - ص ١٢٤ .

(٢) البيت من تام البسيط ، وغروضة بلفظة " أنامله " : " فَعْلَن " ، أما " أياديه " فغروضة " فاعِل " ، متفقاً في هذا الأخير مع عروض البيت الأول من القصيدة وموضعه " راء " من كلمة " إغراء " .

والتجربة التي يعرضها ، دون التفاتٍ منه إلى ما يُحدثه مثل هذا الاختيار من تشويه للصورة ، وعرقلةً للتفاعل مع التجربة كان في الاستطاعة تلافيها لو أحسن انتقاء عناصر مقبولة ، وتحفظ على التجربة أبعادها التي يريد تقديمها ، في الوقت نفسه .
فعلى سبيل المثال ، يعرض الزمخشري إحدى تجارب القضايا الإسلامية المؤلمة ، وهو ينشد في عرضه تحريك النفوس وهزّ المشاعر بتصوير مشاهد " الموت " المشيع بالذلّ والإهانة ، فيختار لذلك بضع عناصر معبأة بهذا المعنى ، لكن وقع الصورة بها كان إلى هزّ مشاعر التفرز والاشمزاز أقرب منه إلى تحريك مشاعر الحزن والتألم !! . استمع إلى الأبيات :

أين المروءة يا أباة وهذه رمم تنادي
وهياكل كانت جسوماً بعثرت في كل واد
جيفاً تآكل بعضها والبعض مرقه الأعادي^(١)

لا أعلم أيّ عاطفة ينتظرها الزمخشري من المتلقي وهو يستقبل هذه الصور " الكريهة " التي تطفئ بشاعتها على كل صفة أو معنى عداها يمكن أن يُقدّم من ذكر هذه العناصر .

وهذا الاتجاه في اختيار العناصر يعود للظهور في صورة أخرى من قصيدة " شرع الذكريات " حيث يقول الزمخشري فيها :

... والجديب الجديب ينضج لوماً وجنائه إن جاد للدودات^(٢)
من المترجّع عندي ، أنه ليس من نفس إنسانية إلا وتشمئز من رؤية الدود ، وقد جاء ذكره في هذه الصورة مشيراً لتلك المشاعر رغم إتيانه على صيغة هزيلة هي :
" الدودات " ، التي تتضمن معنى القلة والفرق .

أما أغرب ما خرج به هذا المستوى من النماذج ، فصورة أتى الشاعر فيها بالعنصر المشوه في معرض التغني بقيم جمالية : حبّ وجمال ، فقال :

(١) من قصيدة " من الخيام " - من الخيام - ص ٥٨ .

(٢) مع الخضراء - ص ١٨٢ .

أريدها

غامضة عميقة

مقبرة جدارها لحمٌ ودمٌ

تخيف من يحوم حولها^(١)

لما حاول الشاعر تحديد هوية من سيختار من النساء في عددٍ من الصفات ، راقته صفة الغموض والاستتار في تلك الحواء ، وليعبر عن ذلك الغموض ، جال نظره في أعماق العالم وأشدّها غموضاً فلم يجد ذلك أكثر منه في " المقبرة " !! ولذا يختار لحوائه أن تكون :

" مقبرة " جدارها لحمٌ ودمٌ

لكن الشاعر لم يدرك أن التوفيق قد خانته في هذا الاختيار لما هو عالقٌ في النفوس من معاني الخوف والتقرّز من " المقبرة " التي يصف بها فتاته ، ولعله وهِمَ أن شيئاً من قبح هذا العنصر سيُدفع بتبرير اختياره حين قال :

تخيف من يحوم حولها

ذلك أنّ ارتباط المقبرة بمعانٍ كامنة تبعث على التقرّز أقوى من ارتباطها بإخافة ظاهرها لمن يحوم حولها .

والملاحظ أن الشاعر في هذه الصورة لا يختار عنصره من وجود تشوّه في أصل التجربة ، إنّما مسلكه فيها مسلك الشاعر القديم الذي أخطأ من حيث أراد أن يصيب ، فشبه نفسه " بالحمار " في قصده منه لبيان قوته وسلامة جسده ، وهو ما صنّف في " عيوب التشبيه " بما فيه من " وصفٍ للمشبه بصفة لا تظهر في المشبه به " . استمع إلى قول الشاعر القديم :

بل لو رأتنني أختُ جيراننا إذ أنا في الدار كإني حمار^(٢)

(١) من قصيدة " حواء كما أريدها " - حبيتي على القمر - ص ٧٨ .

(٢) لم أعثر على هذا البيت في أمهات الكتب باستثناء كتاب " الكامل في اللغة والأدب " للمبرّد ، في فصل ما جاء من " التشبيه البعيد الذي لا يقوم بنفسه " . والبيت غير منسوب . انظر الكتاب - ج ٢ - ص ١٠٣ .

ويجدر بي ، والحديث في مقام اختيار العناصر البشعة ، أن أذكر رأي الدكتور عبد الله الحامد حول هذا المنهج في الصور ، والذي أورده مؤيداً بإحدى صور الشاعر السعودي حسن عبد الله القرشي ، قائلاً : « ... أين معنى الجمال ؟ أين الذوق والفن ؟ فهل من الأدب هذه الألفاظ التي يريد لها ثلّة من الناس الواهمين أن تكون فنية ؟ كقول القرشي :

على جُرْحي أنا تتناثرُ الديدانُ

وتفسلُ عارَها الجرذانُ

لقد أصبح الجرح النازف زبالة غيبٌ مطر ، فيها الحشرات والديدان المتناثرة ، والجرذان المستحمة »^(١).

• • •

بقي من النظر فيما بدا عند شاعرنا الزمخشري من العيوب ، أن ألح إلى تجاوز صغير كان الشاعر يخلق بارتكابه حجر عثرة يعرقل سير الصورة ويُضعف من إحكامها ، وأعني به التجاوز الواقع في بناء الصورة اللغوي ، والناجم عن استعمال الصيغة الخاطئة للفظ .

إليك هذه الصورة :

... وعلى مدّها عبرتُ الليالي والأسى غصنٌ حلقي بريقي^(٢)

لا يستقيم المعنى ، وبالتالي الصورة التي تعتمد عليه ، والصيغة المختارة للفعل في الشطر الثاني " غصن " ؛ فالكلمة بهذه الصيغة تبادر إلى ذهن المتلقي بصورة الأسى وقد غصن ، وليس هذا المقصود ؛ فمتابعة الصورة تكشف عن أن الشاعر إنما أراد جعل الأسى سبباً في امتلاء الخلق بالريق وغصّه به ، فكان حق الصورة - والمعنى هذا - أن تُردف كلمة " الأسى " بالفعل " أغصن " .

• • •

(١) الشعر الحديث في المملكة - ص ١٥٠ .

(٢) من قصيدة " هاتف الذكرى ٣ " - مج الحضراء - ص ١٠٨ .

هذا ما كشفته لي قراءتي مما انتاب صور الزمخشري الشعرية من العيوب ، ولعل في شعره المزيد منها^(١) ، وربما كان شيئاً مما عبته فيها لا يراه غيري كما أراه ، فالمواد الإنسانية والفكر البشري مطروحٌ لمختلف وجهات النظر والآراء .
وإذا كان ثمة ما يُقال في ختام هذا التقيب والنقد فهي شهادة بأن كل ما مضى من عيوب الصورة عند شاعرنا قليل لا يكدر شعره أو يقدح في شاعريته ، فشعره الغزير بجرّ " طهورٌ ماؤه " لا تعكره شوائب نزرة .

(١) ورد في معرض الفصول والمباحث قبل هذا وقفاتٌ تنتقد الصورة عند الزمخشري . انظر مثلاً ص ٢٤٧ ، وص ٣٠٨ ، وص ٣٤١ .

الخاتمة

الحمد لله على أن أعان ويسّر . والشكر له على أن وفق وسدّد . فها هي ذي خاتمة دراسقي أضعها بين يدي مَنْ يجود بالاطّلاع على هذا العمل ، بعد أن بسطت القول من قبل فيما يدور حوله البحث من المباحث والفصول المعناة بمحاور متعددة حامت جميعها حول محور رئيس ، هو " الصورة الشعرية عند طاهر زمخشري " . وأجد أن موجز ما خرجت به هذه الدراسة يمضي في نقاط ، على النحو التالي :

** كشفت الدراسة عن جوانب من حياة الشاعر لم تُلْ - مسبقاً - نصيباً من الجمع والنظر والاستنتاج ، فعملت على تغطية ما فات الدراسات المتقدمة من هذه الجوانب مستعينةً في ذلك بما تيسّر من البحث والتأمل وقراءة ما أمكن الحصول عليه من المصادر والمراجع . وأهم ما قلّمته من ذلك :

* أوضحت الدراسة كثيراً من معالم شخصية الشاعر ومكانته برصد مختلف الأحداث والعوامل والشخصيات التي أثّرت في هذه الشخصية أو أبانت عن شيء من ملامحها أو مركزها ومكانتها في الأوساط الأدبية والفنية والاجتماعية ، بل وربما السياسية والملاحظة في احتكاكه برجال السياسة في بلده أو بلدان أخرى .

* اجتهدت الدراسة في تحديد موقع الزمخشري من التيارات الأدبية المختلفة [كلاسيكية ، رومانسية ، بين بين] ، وموقفه من المدارس النقدية والأدبية المتباينة : [الديوان ، المهجر ، أبولو] ، وخطوط التقائه والتراقه عن شعراء هذه المدارس .

* تعمّقت الدراسة في تجربة الشعر الحر عند الشاعر ، وكشفت عن العديد من أبعاد هذه التجربة وخصائصها ، والتي بدا فيها الجانب السلبي طاغياً على الإيجابي .

** تبين أنّ للصورة قاعدة عريضة من المفاهيم والحدود في النقد العربي ، أمكن بالتعرّف على بعضها الانطلاق إلى الكشف عن أبعاد وحدود ومعالم الصورة عند طاهر زمخشري . وتمتدّ هذه القاعدة بمجذورها إلى القرون الهجرية الأولى ثم تنطلق منها حتى تصل إلى مجالي النقد في العصر الحديث ، حيث وُجد النقد يسرون على منهج من التفاوت وتباين وجهات النظر في التعامل مع الصورة ، فكان منهم من يضيق مفهومها ،

فيجعلها تشبيهاً واستعارةً وكنيةً ، ومنهم مَنْ يُقَرِّرها - إضافةً إلى ما سبق - ألواناً وأنماطاً جديدة كالرمز وتراسل الحواس والرسم بالكلمات .

** إن هذا التباين في تناول النقاد للصورة ، أفضى إلى تفاوتٍ أيضاً فيما اختير لفهومها من الاصطلاحات والمسميات ، لذا - ومراعاةً للدقة والتجيد في شتى الخطوات - دُعِمَت الدراسة منهجها في اتخاذ مصطلح (الصورة الشعرية) جزءاً من عنوانها دون غيره من المصطلحات المتداولة ، وذلك من خلال الاستعانة بنمطٍ من الموازنة بين هذه المصطلحات في عددٍ من الدراسات الأدبية أبانت عن أن مصطلح (الصورة الشعرية) أكثر المصطلحات دقةً وملاءمةً لموضوع هذا البحث المتمحور حول ثمرات الخيال في شعر الزمخشري ، إذ هو الأمثل في التعبير عن جملة الصور الواردة في النص الشعري بشتى أنماطها وأساليبها مستقلةً عن دوافعها ووظائفها ، متسعةً بذلك عن مفهوم (الصورة الفنية) المتصل بفنون علم البيان من البلاغة ، ومتحدداً عن مفهوم (الصورة الأدبية) العام لكل أجناس الأدب ، ولكل عناصر النص الأدبي من أفكار ، وعواطف ، وموسيقى ، وألفاظ .

** لقد حُقَّ للصورة أن تفوز بكل هذه العناية التي بدت من خلالها مصباً لمختلف الآراء والاجتهادات ، ذلك أنها قطب الفنية والجمال في القول جملة ، وفي الشعري منه خاصةً ، وهي - مع الموسيقى - حذٌّ فاصلٌ لهذا الشعري عن النثري من القول .

كما أنها عنصرٌ فعالٌ في إيجاد الحيوية للنص الحاوي لها ، ووجودها في تعبير ما - لاسيما الشعري - كفيلٌ بتحقيق مستوى عالٍ من التأثير والجذب بما تقدّمه لذلك التعبير من عناصر صوتية أو حركية أو لونية أو عطرية تتصل - على نحوٍ قريبٍ أو بعيدٍ - بشكلٍ من أشكال الحياة والنشاط .

ثم إن الصورة - إلى كل ما سبق - محكٌّ يُحتكم إليه في الكشف عن امتياز الشاعر عمّن سواه ، وبالتالي فهي وسيلةٌ مثلى لمعرفة ما ضلَّ عن صاحبه من نصوص الشعر ، وذلك من خلال النظر الفاحص إلى طبيعة ما حوته تلك النصوص من الصور .

** ولأن للصورة الشعرية هذه الأهمية البالغة في ميدان الإبداع ، ولأن للزمخشري شغفاً بها نتج - من جهة - عن جانبٍ طبعيٍّ وسَمَةٍ برهافة الحسِّ والميل للخيالات

والأحلام والأمانى ، وعن منظور فكريّ واعٍ رأى فيه المخيّلة موهبة ينبغي إعمالها في شتى مجالات الحياة - من جهة أخرى - ، بسبب من هذين العاملين معاً ، جاءت الصورة عند الزمخشري ثريّة متدفقة ، تزخر بمختلف الأنواع ، وتتوسّل بالعديد من الأدوات والوسائل .

* أما الأنواع ، فقد كشفت الدراسة منها عن صور مفردة ، وأخرى لوحات ، وصور تقليدية ، وثانية مبتكرة ، وصور وقع فيها التقابل والمفارقة ، وغيرها تستوحي التراث : دينياً وشعبياً ، أو تستلهم التاريخ ، كما جاءت الصور الأثرية المتكررة عند الشاعر لوناً من ألوان الصورة وأنواعها .

وقد كان للصورة في كل نوع مما سبق خاصيّة ومفهوم ، ومستويات في الإجادة أو الإخفاق ، ومقادير في الخصوصية والتفرد أو الشمولية والعموم .

* وأما الوسائل ، فكانت تارة تقليدية معروفة ، يمثّلها (التشبيه) بشتى أنواعه ومختلف صيغه وأنساقه ، و(الاستعارة) تحت لواء الاستعارة التصريحية خاصّة ، والكناية التي تُعدّ أضعف وسائل هذا الشق من حيث القدرة على تحسين الأداء والقفز بالصورة .

وتارة أخرى ، ظهر للصورة أدوات حديثة تشكّلها عند شاعرنا ، من مثل التشخيص والتجسيم والتجسيد - وهذه الألوان تفككت عما عُرف في النقد القديم - وما حذا حذوه من النقد الحديث - بالاستعارة المكنية - ، والرسم بالكلمات - أو التصوير باستخدام إيجاءات اللفظة الوضعية - ، والرمز وتراسل الحواس ، وهي جميعاً أدوات تمنح - في الغالب - طاقات تعبيرية عالية الكثافة للصورة .

** والصورة عند الزمخشري بكل هذا التنقل والتلون في الأنماط والمضامين والأدوات ، لا تقف ساكنة في النص ، بل تؤدي في كل موضع لها دوراً فاعلاً في الكيان الشعري ، فهي إما تزيينية تجمل المعنى الذي يطرحه النص وفق قوانين محددة ، أو توضيحية تحلّم ذلك المعنى بإظهاره وتجليته ، أو توكيدية تدعم ما صدر عن وجوده الشك والتردد من التجارب والقضايا ، أو تزيده توكيداً وتثبيتاً إن كان مما لا يُنكر .

وربما كان دور الصورة في القول الشعري دوراً رئيساً ، إذ يقع على كاهلها تقديم الفكرة والقضية ابتداءً ، بحيث تفقد تلك الفكرة بدونها الوسط الذي تبرز فيه ، وأعني به الوسط الذي تمثله الصورة وهي " تعبيرية " تقدّم كلّ لفظةٍ من ألفاظها جزءاً من فكرة لم تُقدّم في النص من قبل .

** على أن الصورة - مع كلّ ما حقّقته في إنتاج شاعرنا من فاعلية - تقع في دائرة العمل البشري ، لذا فهي عُرضة للنقص والتقصير ، وهذا ما كشفت عنه الدراسة بالفعل ، حيث أبانت عن بعض صور الزمخشري مثقلة بتبعات الغنائية المفرطة من تنافر ، أو غموض ، أو تكرار سقيم ، أو تبعات انعدام تلك الغنائية والتي بدت في النثرية ، وتفسير الصورة وشرحها ، أو تبعات غير ذلك من العوامل ، من مثل عامل ضحالة الخيال وما خلّفه في الصورة من آثار سيئة منها : المبالغة المفرطة ، ومخالفة الصورة لمنطقي الواقع والخيال معاً ، وكذلك سوء اختيار العناصر ، وعامل الارتجال في اختيار الصيغ والألفاظ والتراكيب اللغوية أو تنسيقها وإسنادها ، وربما عوامل أخرى لم أفطن إليها .

• • •

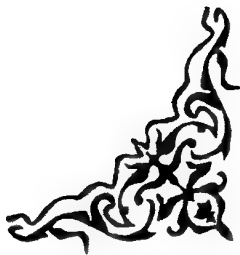
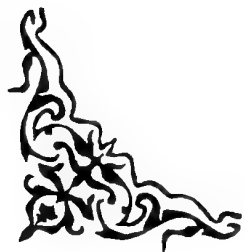
تلك وقفة موجزة عند أهم ما قدّمته هذه الدراسة من المحاور والنقاط . والله أسأل أن يختم بالصالحات أعمالنا .

وصلّى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم

والحمد لله رب العالمين



الفهارس



فهرس المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

- القرآن الكريم

ثم : أ - دواوين الشاعر المطبوعة :

- ١ - أحلام الربيع (١٣٦٥ هـ)^(١) - ط ٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م - ضمن مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .
- ٢ - همسات (١٣٧٠ هـ تقريباً)^(٢) - ط ٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م - ضمن مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .
- ٣ - أنفاس الربيع (١٣٧٤ هـ)^(٣) - ط ٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م - ضمن مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .
- ٤ - أصداء الراية - دار الكتاب العربي بمصر - ط ١ ١٣٧٦ هـ / ١٩٥٧ م .
- ٥ - أغاريد الصحراء (١٣٧٧ هـ تقريباً)^(٤) - ط ٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م - ضمن مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .
- ٦ - على الضفاف (١٣٨١ هـ تقريباً)^(٥) - ط ٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م - ضمن مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .
- ٧ - ألحان مغرب - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة - ط ٢ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .
- ٨ - عودة الغريب (١٣٨٣ هـ)^(٦) - ط ٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م - ضمن مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .
- ٩ - لييك (١٩٦٨ م على الأرجح)^(٧) .
- ١٠ - من الحيام - الشركة التونسية لفنون الرسم - ط ٢ ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م .
- ١١ - حبيبي على القمر (شعر تفعية) - مكتبة جدة - ط ١ ١٣٨٩ هـ / ١٩٦٩ م .

(٥) () تاريخ صدور طبعته الأولى التي لم أحصل عليها .

- ١٢ - الأفق الأخضر (١٣٩٠ هـ تقريباً)^(٥) - ط ٢ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م - ضمن مجموعة الخضراء - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .
- ١٣ - صبا نجد (رباعيات) - شركة المدينة للطباعة والنشر - جدة - ط ١ ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م .
- ١٤ - الشراع الرفاف - الشركة التونسية لفنون الرسم - ط ١ ١٣٩٤ هـ / ١٩٧٤ م .
- ١٥ - معازف الأشجان - الشركة التونسية لفنون الرسم - ط ٢ ١٣٩٦ هـ / ١٩٧٦ م .
- ١٦ - حقية الذكريات - مصنع الكتاب بالشركة التونسية للتوزيع - تونس - ط ١ ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م .
- ١٧ - نافذة على القمر - شركة فنون الرسم والنشر والصحافة - تونس - ط ١ ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٨ م .
- ١٨ - عبر الذكريات (١٤٠٠ هـ)^(٥) - ط ٢ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م - ضمن مجموعة الخضراء - دار تهامة للطباعة والنشر - جدة .
- ١٩ - جدة عروس البحر - مطابع الشرق الأوسط - الرياض - ط ١ ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م .
- ٢٠ - الأعمال الكاملة :
- أ - مجموعة الخضراء - دار تهامة للطباعة والنشر - ط ١ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .
- ب - مجموعة النيل - دار تهامة للطباعة والنشر - ط ١ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م .
- ب - الدواوين المخطوطة :
- رباعيات الخضراء .

(٥) () تاريخ صدور طبعته الأولى التي لم أحصل عليها .

ثانياً : المراجع :

أ - الكتب المطبوعة :

- ١ - الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - عبد القادر القط - دار النهضة العربية للطباعة - بيروت - ط ٢ ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م .
- ٢ - أدباء سعوديون : ترجمات شاملة لسبعة وعشرين أديباً - تأليف : مصطفى إبراهيم حسين - دار الرفاعي للنشر والطباعة - ط ١ ١٤١٤ هـ / ١٩٩٤ م .
- ٣ - أدباء من السعودية - يوسف حسن نوفل - دار العلوم للطباعة والنشر - ط ١ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .
- ٤ - الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد - إبراهيم بن فوزان الفوزان - مكتبة الخانجي - ط ١ (دون تاريخ) .
- ٥ - الأدب الحديث : تاريخ ودراسات - محمد بن سعد بن حسين - مطابع الفرزدق التجارية - الرياض - ط ١ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٣ م .
- ٦ - الأدب العربي المعاصر في مصر - شوقي ضيف - دار المعارف - ط ٩ (دون تاريخ) .
- ٧ - الأدب العربي وتاريخه في العصر العباسي الثاني - رقية إبراهيم أحمد - دون اسم دار نشر - ط ١ ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م .
- ٨ - الأدب المقارن - محمد غنيمي هلال - مطبعة نهضة مصر - ط ٣ ١٩٧٧ م .
- ٩ - أسرار البلاغة في علم البيان - الإمام عبد القاهر الجرجاني - تعليق : محمد رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت ، لبنان - ط ٢ (دون تاريخ) .
- ١٠ - الأعلام : قاموس تراجم - خير الدين الزركلي - دار العلم للملايين - بيروت ، لبنان - ط ١١ (أيار - مايو ١٩٩٥ م) .
- ١١ - الأعمال الشعرية الكاملة - محمد هاشم رشيد - نادي المدينة المنورة الأدبي - ط ٢ ١٩٩٠ م .
- ١٢ - الأعمال الكاملة (شعر) - محمد علي السنوسي - نادي جيزان الأدبي - ط ١ ١٩٨٣ م .

- ١٣ - الأغاني - لأبي الفرج الأصبهاني - إعداد : مكتب تحقيق دار إحياء التراث العربي - بيروت ، لبنان - ط ١ ١٤١٤ هـ / ١٩٩٤ م .
- ١٤ - أغاني الحياة (ديوان شعر) - أبو القاسم الشابي - الدار التونسية للنشر - ١٩٧٤ م .
- ١٥ - أغنية العودة (ديوان شعر) - سعد البواردي - مطابع الرياض (بدون رقم طبعة أو تاريخ) .
- ١٦ - الأمالي - لأبي علي القالي البغدادي - دار الفكر (بدون طبعة أو تاريخ) .
- ١٧ - أمثال الشعر العربي - عاتق بن غيث البلادي - دار مكة للنشر والتوزيع - مكة ط ١ ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م .
- ١٨ - الإيضاح في علوم البلاغة - الخطيب القزويني - دار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان (دون طبعة أو تاريخ) .
- ١٩ - البيان والتبيين - لأبي عثمان (بحر بن محبوب) الملقب بالجاحظ - دار الفكر للجمع - ١٩٦٨ م .
- ٢٠ - تجارب في نقد الشعر - شفيع السيد - مكتبة الشباب - القاهرة - ط ١ ١٩٨٧ م .
- ٢١ - التعبير البياني : رؤية بلاغية نقدية - شفيع السيد - دار الفكر العربي - ط ٤ ١٤١٥ هـ / ١٩٩٥ م .
- ٢٢ - تفسير القرآن العظيم - إسماعيل بن كثير القرشي - دار المعرفة - بيروت ، لبنان ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م .
- ٢٣ - التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية - محاضرات عبد الله عبد الجبار - ط ١ - مصر (لا مطبعة) ١٣٧٩ هـ / ١٩٥٩ م .
- ٢٤ - الجداول (ديوان شعر) - إيليا أبو ماضي - دار العلم للملايين - بيروت - ط ١٩٦٠ م .
- ٢٥ - الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية - بكري شيخ أمين - دار العلم للملايين - بيروت - ط ٤ ١٩٨٥ م .

- ٢٦ - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب - عبد القادر عمر البغدادي - تحقيق :
عبد السلام هارون - مكتبة الخانجي (دون تاريخ) .
- ٢٧ - خصام مع النقّاد - مصطفى ناصف - النادي الأدبي الثقافي بجدة - ط ١
١٤١١ هـ / ١٩٩١ م .
- ٢٨ - دراسات في الأدب العربي على مِزِجِ العتسز مع بحث خاص بالأدب العربي
السعودي - عمر الطيب الساسي - دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة -
جدة (دون طبعة أو تاريخ) .
- ٢٩ - دراسات في الشعر العربي المعاصر - شوقي ضيف - دار المعارف - مصر - ط ٤
(دون تاريخ) .
- ٣٠ - دراسات في النقد الحديث - عبد الفتاح عثمان - مكتبة الشباب - القاهرة -
١٩٩٠ م .
- ٣١ - دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجاني - تعليق : محمود شاكر - مطبعة المدني -
القاهرة - ط ٣ ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م .
- ٣٢ - ديوان إبراهيم ناجي (الأعمال الكاملة) - دار العودة - بيروت - ١٩٩٨ م .
- ٣٣ - ديوان أبي تمام (الديوان الكامل) - شرح وتعليق : د. شاهين عطية - مراجعة
الأب العلامة لويس الموصلي - مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني -
العاذاريه ، بيروت - ط ١ ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٨ م .
- ٣٤ - ديوان ابن المعتز - دار صادر - بيروت (بدون طبعة أو تاريخ) .
- ٣٥ - ديوان امرئ القيس - دار إحياء التراث العربي - بيروت - ط ٢ ١٩٦٩ م .
- ٣٦ - ديوان بدر شاكر السياب - دار العودة - بيروت - ١٩٩٧ م .
- ٣٧ - ديوان بشار بن برد - نشر وتقديم وشرح وإكمال : محمد الطاهر عاشور -
مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٥٠ م .
- ٣٨ - ديوان جرير - شرح : د. يوسف عيد - دار الجليل - بيروت - ١٤١٣ هـ .

- ٣٩ - ديوان ذي الرمة - بشرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي - حققه :
د. عبد القدوس أبو صالح - مؤسسة الإيمان - بيروت ، لبنان - ط ١ ١٤٠٢ هـ /
١٩٨٢ م .
- ٤٠ - ديوان زهير بن أبي سلمى - دار صادر - بيروت ، لبنان (دون طبعة أو تاريخ) .
- ٤١ - ديوان الشريف الرضي - دار بيروت للطباعة والنشر - ط ١ ١٤٠٣ هـ /
١٩٨٣ م .
- ٤٢ - ديوان عبد الله بن الذمينة - صنعة أبي العباس ثعلب ومحمد بن حبيب - تحقيق :
أحمد راتب النفاخ - مكتبة دار العروبة - القاهرة - ط ١ ١٩٥٩ م .
- ٤٣ - ديوان عمر بن أبي ريشة - دار العودة - بيروت - ١٩٨٨ م .
- ٤٤ - ديوان كعب بن زهير - صنعة الإمام أبي سعيد السكري - شرح ودراسة :
د. مفيد قميحة - دار الشواف للطباعة والنشر - الرياض - ط ١ ١٤١٠ هـ /
١٩٨٩ م .
- ٤٥ - ديوان مجنون ليلى - جمع وتحقيق : عبد الستار أحمد فراج - مكتبة مصر - القاهرة
(دون طبعة أو تاريخ) .
- ٤٦ - ديوان النابغة الذبياني - المكتبة الثقافية - بيروت ، لبنان (دون طبعة أو تاريخ) .
- ٤٧ - ديوان الهمشري - ط وزارة الثقافة بمصر ١٩٧٤ م .
- ٤٨ - الرومانتيكية - محمد غنيمي هلال - دار العودة - بيروت - ط ١ ١٩٨١ م .
- ٤٩ - الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره : دراسة نقدية نصية -
صلاح عبد الحافظ - دار المعارف - ط ١ ١٩٨٣ م .
- ٥٠ - سنن أبي داود - تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد - دار الفكر (دون طبعة
أو تاريخ) .
- ٥١ - شرح أشعار المهذلين - أبي سعيد السكري - تحقيق : عبد الستار أحمد فراج -
راجعه : محمود محمد شاكر - مكتبة دار العروبة - القاهرة (دون طبعة أو
تاريخ) .

- ٥٢ - شرح ديوان الخنساء - شرح وتحقيق : عبد السلام الحوفي - دار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان - ١٤٠٥ هـ .
- ٥٣ - شرح ديوان المتنبي - عبد الرحمن البرقوقي - دار الكتاب العربي - بيروت ، لبنان ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م .
- ٥٤ - شعراء من أرض عبقور - محمد العيد الخطراوي - نادي المدينة الأدبي (دون تاريخ) .
- ٥٥ - شعراء السعودية المعاصرون - أحمد كمال زكي - دار العلوم للطباعة والنشر - ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .
- ٥٦ - الشعر الحديث في الحجاز - عبد الرحيم أبو بكر - دار المريخ - الرياض - ط ١ ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م .
- ٥٧ - الشعر الحديث في المملكة خلال نصف قرن - عبد الله الحامد - دار الكتاب السعودي - الرياض - ط ٢ ١٤١٣ هـ / ١٩٩٣ م .
- ٥٨ - شعر الرثاء في العصر الجاهلي : دراسة فنية - مصطفى عبد الشافي الشورى - الشركة المصرية العالمية للنشر - ط ١ ١٩٩٥ م .
- ٥٩ - الشعر العربي المعاصر : روائعه ومدخل لقراءته - الطاهر أحمد مكسي - دار المعارف - ط ٤ ١٩٩٠ م .
- ٦٠ - الشعر العربي المعاصر : قضاياها وظواهره الفنية المعنوية - عز الدين إسماعيل - المكتبة الأكاديمية - ط ٥ ١٩٩٤ م .
- ٦١ - شعر محمود حسن إسماعيل : محاولات للتذوق الفني - أنس داوود - هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان - ط ١ ١٩٨٦ م .
- ٦٢ - الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث - مصطفى عبد اللطيف السحرتي - مطبوعات تهامة - جدة - ط ٢ ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م .
- ٦٣ - الشوقيات (شعر) - أحمد شوقي - دار الكتاب العربي - بيروت ، لبنان (دون طبعة أو تاريخ) .

- ٦٤ - صحيح ابن حبان - تحقيق شعيب الأرناؤوط - دار الرسالة للنشر - بيروت - ط ٢ ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م .
- ٦٥ - صحيح البخاري - دار الفكر للطباعة والنشر - بيروت، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م .
- ٦٦ - صرّدر: دراسة عناصر إبداعه الشعري - أحمد حسن صبره (كلية الآداب - جامعة الإسكندرية) - نشر منشأة المعارف بالإسكندرية (دون طبعة أو تاريخ) .
- ٦٧ - الصورة الأدبية - مصطفى ناصف - مكتبة الفجالة - القاهرة - ١٩٥٨ م .
- ٦٨ - الصورة الأدبية في القرآن الكريم - صلاح الدين عبد التواب - الشركة المصرية العالمية للنشر - ط ١ ١٩٩٥ م .
- ٦٩ - الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي - مدحت الجيتار - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ ١٩٩٥ م .
- ٧٠ - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي - الولي محمد - المركز الثقافي العربي - ط ١ ١٩٩٠ م .
- ٧١ - الصورة الشعرية في الكتابة الفنية : الأصول والفروع - صبحي البستاني - دار الفكر اللبناني - ط ١ ١٩٨٦ م .
- ٧٢ - الصورة الشعرية في النقد الحديث - بشرى موسى صالح - المركز الثقافي العربي - ط ١ ١٩٩٤ م .
- ٧٣ - الصورة الشعرية : وجهات نظر غربية وعربية - ساسين عسّاف - دار مارون عبّود - ١٩٨٥ م .
- ٧٤ - الصورة الشعرية والرمز اللوني - يوسف نوفل - دار المعارف - القاهرة - ١٩٩٥ م .
- ٧٥ - الصورة الفنية عند النابغة الذبياني - خبالد الزواوي - الشركة المصرية العالمية للنشر - ط ١ ١٩٩٢ م .
- ٧٦ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - جابر أحمد عصفور - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٠ م .

- ٧٧ - الصورة الفنية في شعر أبي تمام - عبد القادر الرباعي - نشر بدعم من جامعة اليرموك - أربد ، الأردن - ١٩٨٠ م .
- ٧٨ - الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية - سعد أحمد محمد الحاوي - دار العلوم - ط ١ ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .
- ٧٩ - الصورة الفنية في الشعر العربي : مثال ونقد - إبراهيم عبد الرحمن الغنيم - الشركة العربية للنشر والتوزيع - القاهرة - ط ١ ١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م .
- ٨٠ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - د. علي البطل - دار الأندلس للطباعة - ط ١ ١٩٨٠ م .
- ٨١ - الصورة والبناء الشعري - محمد حسن عبد الله - دار المعارف - ط ١ ١٩٨١ م .
- ٨٢ - طاهر زمخشري : حياته وشعره - عبد الله عبد الخالق مصطفى - نادي مكة الأدبي (دون تاريخ) .
- ٨٣ - ظاهرة الهروب في أغاريد الصحراء للشاعر طاهر زمخشري - عبد الرحمن الطيب الأنصاري - نشر دار النهل - مطابع دار الكتاب العربي بمصر - ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٠ م .
- ٨٤ - علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته - د. صلاح فضل - النادي الأدبي الثقافي بجدة - ط ٣ شعبان ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م .
- ٨٥ - علم الحيوان - محمد أحمد البنهاوي ورفاقه - دار المعارف - القاهرة - ط ٣ ١٩٨٧ م .
- ٨٦ - عن بناء القصيدة العربية الحديثة - علي عشري زايد - مكتبة النصر - القاهرة - ط ٣ ١٤١٤ هـ / ١٩٩٣ م .
- ٨٧ - عيون الأخبار - ابن قتيبة - دار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان - ط ١ ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م .
- ٨٨ - الفائزون بالجائزة لعام ١٤٠٤ هـ - صادر عن الأمانة العامة لجائزة الدولة التقديرية في الأدب - الرياض ١٤٠٤ هـ .
- ٨٩ - فن الشعر - د. إحسان عباس - ط ١ ١٩٩٧ م (لا مطبعة) .

- ٩٠- في الأدب العربي السعودي وفنونه واتجاهاته ونماذج منه - صالح الشنطي - دار الأندلس للنشر - حائل - ط ١٤١٦ هـ .
- ٩١- في الشعر السعودي المعاصر - فوزي سعد عيسى - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية ١٩٩٠ م .
- ٩٢- في ظلال القرآن - سيد قطب - دار إحياء التراث العربي - بيروت ، لبنان - ط ٧ / ١٣٩١ هـ / ١٩٧١ م .
- ٩٣- في معترك الحياة - آراء للأستاذ : عبد الفتاح أبو مدين - النادي الأدبي الثقافي بجدة - ط ١ (دون تاريخ) .
- ٩٤- قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر - إخلاص فخري عمارة - مكتبة الآداب - القاهرة - ط ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م .
- ٩٥- القول الشعري : منظورات معاصرة - رجاء عيد - الناشر : منشأة المعارف بالإسكندرية - ١٩٩٥ م .
- ٩٦- الكامل في اللغة والأدب - لأبي العباس المبرّد - مكتبة المعارف - بيروت (بدون تاريخ أو طبعة) .
- ٩٧- كلام في أحلى الكلام - عبد الله بن إدريس - (دون اسم للطبعة) - ط ٣ / ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م .
- ٩٨- الكلمة والمجهز : دراسات في نقد الشعر - أحمد درويش - دار الهاني للطباعة - ١٩٩٣ م .
- ٩٩- لسان العرب لابن منظور - دار إحياء التراث الإسلامي - مؤسسة التاريخ العربي - لبنان ، بيروت - ط ١٤١٦ هـ .
- ١٠٠- مذاهب الأدب العربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث - سالم أحمد الحمداني - وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - جامعة الموصل - ط ١ / ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩ م .
- ١٠١- المرصاد - إبراهيم هاشم فلالي - النادي الأدبي بالرياض - ط ٣

- ١٠٢ - مظاهر في شعر طاهر زمخشري - عبد الله أحمد باقازي - دار الفیصل الثقافية - الرياض - ط ١ ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م .
- ١٠٣ - مع الأصل (مجموعة مقالات) - طاهر زمخشري - الشركة التونسية للتوزيع (دون تاريخ) .
- ١٠٤ - معجم البابطين - هيئة المعجم للشعراء العرب المعاصرين - مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - هيئة المعجم .
- ١٠٥ - معجم شواهد العربية - عبد السلام هارون - مؤسسة الخناجي - القاهرة - ط ١٣٩٢ هـ .
- ١٠٦ - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - وجدي وهبه وكامل المهندس - نشر مكتبة لبنان (دون طبعة أو تاريخ) .
- ١٠٧ - المعجم الوسيط - إبراهيم أنيس ورفاقه - دار المعارف (طبقاً للمقدمة) - ط ٢ ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م .
- ١٠٨ - مع الشعراء : دراسات وخواطر أدبية - محمد علي السنوسي - النادي الأدبي بجيزان - ط ١ ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م .
- ١٠٩ - من أعلام الشعر السعودي - بدوي طبانة - دار الرفاعي للنشر والطباعة - الرياض - ط ١ ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م .
- ١١٠ - من مقالات حسين سرحان - حسين سرحان - النادي الأدبي بالرياض - ١٤٠٠ هـ .
- ١١١ - الموجز في تاريخ الأدب العربي السعودي - عمر الطيب الساسي - دار تهامة للنشر - جدة - ط ١ ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م .
- ١١٢ - موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عامًا (١٣٥٠ هـ - ١٤١٠ هـ) - إعداد : أحمد سعيد بن سليم - من إصدارات نادي المدينة المنورة الأدبي - ط ١ ١٤١٣ هـ / ١٩٩٢ م .
- ١١٣ - الموسوعة الأدبية : دائرة معارف لأبرز أدباء المملكة العربية السعودية - عبد السلام طاهر الساسي - دار قريش للطباعة والنشر - مكة - ١٣٨٨ هـ .

- ١١٤ - موسوعة تاريخ مدينة جدة - عبد القدوس الأنصاري - دار مصر للطباعة - القاهرة - ط ٣ ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .
- ١١٥ - موسوعة الشعر العربي - اختارها وشرحها : مطاع صفدي وإيليا حاوي - أشرف عليها : د. خليل حاوي . التحقيق والتصحيح نصاً ولغةً وروايةً : أحمد قدامة - شركة خياط للكتب والنشر - بيروت ، لبنان - ط ١ ١٩٧٤ م .
- ١١٦ - الموسوعة العربية العالمية - نشر مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع - ط ١ ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م .
- ١١٧ - ندوة البارودي : مجموعة أبحاث حول الشعر العربي الحديث - مؤسسة البابطين - مكتب القاهرة ١٩٩٢ م .
- ١١٨ - النزعات الشعرية عند جماعة أبولو - أحمد عبد الله يحيى - نادي القصيم الأدبي - بريدة - ط ١ ١٤٠٢ هـ .
- ١١٩ - النزعة الإسلامية في الشعر السعودي المعاصر - حسن فهد الهويمل - إصدارات مهرجان الوطني للتراث والثقافة - الرياض - ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م .
- ١٢٠ - نظرات في الأدب السعودي الحديث - راضي صدوق - دار طويق للطباعة والنشر - ط ١ ١٤١٤ هـ .
- ١٢١ - نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب - أحمد بن محمد المقرئ التلمساني - تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد - دار الكتاب العربي - بيروت ، لبنان (دون طبعة أو تاريخ) .
- ١٢٢ - النقد الأدبي الحديث - محمد غنيمي هلال - نهضة مصر للطباعة - القاهرة (دون طبعة أو تاريخ) .
- ١٢٣ - نقد الشعر - قدامة بن جعفر - تحقيق : كمال مصطفى - مكتبة الخانجي بالقاهرة - ط ٣ ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م .
- ١٢٤ - الوجيز في تفسير القرآن الكريم - شوقي ضيف - دار المعارف - ط ١ ١٩٩٤ م .
- ١٢٥ - وقفة مع الشعر والشعراء : دراسة أدبية - جليلة رضا - طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩ م .

ب - المخطوطة :

الأطروحات التالية :

- ١ - الرومانسية عند بعض الشعراء السعوديين - الشفاء بنت عبد الله عقيل -
بحث مقدّم ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماجستير - كلية التربية بجدة
(١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م) .
- ٢ - شعر طاهر زمخشري : ١٩١٤ م - ١٩٨٧ م - مريم سعود أبو بشيت -
رسالة ماجستير - مكتبة جامعة القاهرة (١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م) .
- ٣ - شعر عمر بن الفارض : دراسة أسلوبية - رمضان صادق عباس - رسالة
ماجستير - القاهرة .
- ٤ - شعر شفيق معلوف : دراسة فنية - إخلاص فخري عمارة - رسالة دكتوراه
- كلية دار العلوم بجامعة القاهرة - ١٩٨٢ م .
- ٥ - الصورة الفنية في الشعر السعودي من خلال أعلامه - نجاة حسن بصري بنجر
- رسالة ماجستير - كلية التربية بجدة (١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م) .
- ٦ - الطبيعة في الشعر السعودي منذ توحيد المملكة - ميمونة كلنتن - رسالة
ماجستير - كلية التربية للبنات بجدة (١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م) .
- ٧ - عبد الله البردوني : حياته وشعره - أحمد عبد الحميد إسماعيل - رسالة
ماجستير - كلية دار العلوم - جامعة القاهرة - (١٤١٣ هـ / ١٩٩٢ م) .
- ٨ - مقومات الصورة في الشعر في مملكة غرناطة : دراسة تحليلية تاريخية - أحمد
عبد الحميد إسماعيل - رسالة دكتوراه - كلية دار العلوم - جامعة القاهرة .

ج - الدوريات والمجلات :

- ١ - جريدة البلاد ع ٨٣٧٦ (٣ صفر ١٤٠٧ هـ - ٦ أكتوبر ١٩٨٦ م) .
- ٢ - جريدة البلاد - ع ٨٤٠٠ (١ / ٣ / ١٤٠٧ هـ - ٣٠ / ١١ / ١٩٨٦ م) .
- ٣ - مجلة الأدب الإسلامي - ع ٣ (رجب ، شعبان ، رمضان ١٤١٧ هـ) .
- ٤ - مجلة الدارة - ع ١٤ - السنة التاسعة (شوال ١٤١٣ هـ) .
- ٥ - مجلة الشعر - ع ٣ - السنة الأولى (مارس ١٩٩٤ م) - وزارة الثقافة والإرشاد القومي .
- ٦ - المجلة العربية - ع ١٢٠ - السنة الحادية عشرة (محرم ١٤٠٨ هـ / سبتمبر ١٩٨٧ م) .
- ٧ - المجلة العربية - ع ١٣٣ - السنة الثانية عشرة (صفر ١٤٠٩ هـ / سبتمبر ١٩٨٨ م) .
- ٨ - المجلة العربية - ع ١٥٨ - السنة الرابعة عشرة (ربيع الأول ١٤١١ هـ - أكتوبر ١٩٩٠ م) .
- ٩ - المجلة العربية - ع ١٩٨ - السنة الثامنة عشرة (رجب ١٤١٤ هـ / ديسمبر ١٩٩٣ م / يناير ١٩٩٤ م) .
- ١٠ - مجلة الفيصل - ع ٧٧ - السنة السابعة (ذو القعدة ١٤٠٣ هـ / سبتمبر ١٩٨٣ م) .
- ١١ - مجلة الفيصل - ع ٨٦ - السنة الثامنة (شعبان ١٤٠٤ هـ / آيار (مايو) ١٩٨٤ م) .
- ١٢ - مجلة الفيصل - ع ١٢١ - ١٢٣ - السنة الحادية عشرة - المجلد (٢٥) (رجب ١٤٠٧ هـ / مارس ١٩٨٧ م) .
- ١٣ - مجلة كلية الدراسات العربية " علمية محكمة " - العدد الأول (يناير ١٩٩٦ م) - المجلد الأول .
- ١٤ - مجلة كلية اللغة العربية - الشيخ ناصر الطريم وزملاؤه - المطابع الأهلية الأوفست - ع ١١ (١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م) .

- ١٥ - مجلة المجلة - ع ٢٣٣ (٢٩ مايو ١٩٨٥ م / ١٠ رمضان ١٤٠٥ هـ) .
- ١٦ - مجلة المنهل - العدد الثاني (صفر ١٣٦٦ هـ) - المجلد السابع .
- ١٧ - مجلة المنهل - السنة الثالثة عشرة - الجزء السابع (رجب ١٣٧٢ هـ / مارس ١٩٥٣ م) .
- ١٨ - مجلة المنهل (جمادى الثاني ١٣٧٨ هـ / يناير ١٩٥٩ م) .
- ١٩ - مجلة المنهل - ع ٢٥٩ (جمادى الأولى ١٤٠٨ هـ / يناير ١٩٨٨ م) .
- ٢٠ - مجلة المنهل - ع ٢٦٤ - السنة (٥٤) - المجلد (٤٩) - ذو الحجة ١٤٠٨ هـ / يوليو واغسطس ١٩٨٨ م .
- ٢١ - المحاضرات - النادي الأدبي الثقافي بمكة - المجلد السادس (١ / ١ / ١٤٠٩ هـ) .
- • •

ملخص البحث

هذه هي الصورة الشعرية عند طاهر زمخشري ، تألّق وإبداع ، وإخفاق أحياناً . وقد كان الإبداع فيها يأخذك إلى أنواع متعددة تأتي من موارد مختلفة من الحس والشعور والخيال والفكر ، فريكتها مفردة ولوحات ، وتقليدية ومبتكرة ، وترالية وتاريخية ، وأخرى متقابلة ، وغيرها أثيرة تتكرر . وهي جميعاً أبواب شتى للصورة خرجت فيها متدرعة بوسائل جمة ، برهنت على النجاح والتوفيق ، فأبدع فيها التشبيه ببراء سبله ، ومرونته للتقسيم والتوزيع ، وبساطة آليته ، والاستعارة بقدرتها على الخلق وتوليد الاصطدام والتضجير ، وبالتالي التأثير ، والرسم بالكلمات وغفوية التعبير والتصوير فيه ، وسعة استيعابه لطاقت هائلة من المشاعر والانفعالات والقضايا ، وكذلك الرمز وتراسل الحواس وطاقتها في التعجيب بالسياق الذي يُضفيان إليه .

لقد كانت الصورة عند الزمخشري تأتي في كل ما سبق من الأحوال ، وبمختلف الأدوات والوسائل ، مشبعة بالعناصر الحركية والصوتية واللونية والشمية ، مددها في ذلك واقع قويّ التأثير يفيد من " الإنسان " مادة حية متعددة الأبعاد والحشيات ، أو يسترشد الطبيعة المتحركة والصامتة ، الرقيقة والقاسية ، مضفياً على العناصر ما يوحي به ذلك الاسترفاد من معالم الوحدة والتآلف وعمق الخطاب الفني ، أو يمتدّ بجذوره إلى مناهل التراث : الديني أو الشعبي ، أو منابع التاريخ ، فيقتبس للصورة منها ، منطلقاً إلى ما يلائم ذلك من المناحي والوجهات . وربما كان مدد الصورة خيالاً وثأباً يقفز بها من عالم الماديات الجافة إلى عالم الأحلام المثالية النديّة .

وعلى عائق الصورة وهي تنتظم في هذا السلك من الاختيار والتركيب والتأليف ، وقعت مهام عظيمة في تقديم التجارب الكثيرة والمتباينة للشاعر ، فوجدت وهي تجمل خطابه للمتلقين ، وتزيّن سياقات التعبير عنده ، أو توضّح ما تطلّب التوضيح من القضايا والصفات في تلك السياقات ، أو تؤكد ما احتاج إلى التأكيد من ذلك ، وربما كانت الغاية منها ، غاية الصورة المثلى ، وهي التعبير وتقديم التجربة تقديماً ينوء به ما عداها من الأدوات .

ومع أنّ الصورة في كل هذه الأدوار لم تنجّ من أن تنال يد التقصير والنقص ، فبدا فيها شيء من العيب والخلل ، إلا أنّها ظلّت على الإجمال ملمحاً إبداعياً في شعر الزمخشري ، الذي يُعدّ بنفسه أحد أعلام الإبداع في الأدب السعودي .

هذا ما أبانت عنه الدراسة على مدى فصول تعددت مباحثها ، وكانت في هذا التعداد امتداداً لفصل تقدمها غني بالتعميد للصورة ووضع مفهوم لها انشاقاً عن استقراء مختلف وجهات النظر عند المتأخرين حولها ، وتلمس أدوارها العامة وقيمها العريضة التي شهد لها بما جمع كبير من النقاد وأصحاب الرأي .

Summary of the research

This is the poetic amage of Taher Zamakhchary: brilliance, Creation and sometimes failure. The creation within takes you to several kinds of different sources of sense, feeling, imigation and thinking .

He shows them for you - as - it is clear in the first theme of the fourth .chapter in different shapes : lone and in pictures, modern and traditional, historical and heritagic and others contrasted and others favored and repeated. They are all different dresses the poetic amage appears in. It makes for this appearance different reasons, all have shown - through the second theme - great success. He has created the simile - in its different ways. its flexibility to dividing and varity, its simple mechanism - and the poetic amage with its ability to creat conflict and explosion , and accordignally influnce, and drawing by words and the spontaneity of expressing and illustrating in it, and its wide absorbtion to great capacity of feelings. emotions and issues.

Also, the symbole and communication of senses and their ability to wondring the sequence which they added to it. The zamahkchary' poetic amage, in all the above situations. was coming - by different tools and means - full of action. sound, color and smell factors. Its source is a reality with great influnce which make use of the (human being) as a life material with several aspects or he make use of the active or quiet nature; sever or gentle. Adding to the elements the features of unity, compining and deep art speech. He extended his roots to the heritage sources: religion or folk sources or to history sources from which he get the poetic amage and then he rush to the suitable distenations. The poetic amage may give him a leapping fantasy jumppng with it from the hard materialistic world to the idealic soft world of dreams. The poetic amage has taken - as it makes this chain of selection, compounding and synthesis - great tasks to introduce the several and diferent trails of the poet It has maked up his speach to the puplic, beautify his expressions or explain the issues and adjectives which needs expiation in these squnses or insist whatever needs that. May be the aim of it - the ideal poetic amage - was expressing and introducing the exprement in such way no other tools could do.

Although the poetic amage has its defaults, imbalance and interstice, but as a hole it was a creative feature of Zamakhchary' poetry who is one of the masters of romanticism of the saudi literature. This is what the study explain in the chapters with their several themes, and it was an extension to the previous chapter which was keen to put a concept of poetic amage as a result of exploring all the different views of the laters concerning it.

And finding its general roles and wide values as indicated by several of opnion leadrs, critics and reviewers.

